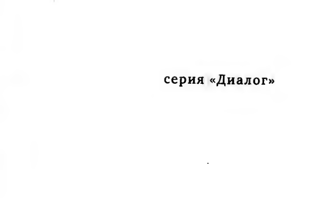


Валерий Кичин

Там, где бродит Глория Мунди

лента встреч

Валерий Кичин



серия «Диалог»

Title: Tam, gde brodit Glorii͡a Mundi
Author: Kichin, V

Валерий Кичин

Там, где бродит Глория Мунди

лента встреч

Москва 2011



УДК 821.161.1-3
ББК 84Р7-5
К46

Художествеииое оформлеиие серии
Валерий Калиныиьш

Вёрстка, оформлеиие
Юрий Васильков

Кичин В. С.

К46 Там, где бродит Глория Мунди: Лента встреч. — М.: Время, 2011. — 400 с. — (Диалог).

ISBN 978-5-9691-0595-9

Обозреватель «Российской газеты» Валерий Кичии — одии из самых известных и авторитетных журиалистов, пишущих о проблемах культуры. Его иовая книга представляет собой серию бесед с выдающимися деятелями российского киио, театра, музыки, изобразительиых искусств и литературы. Среди героев книги Рииа Зелеиая и Василий Шукшии, Ролаи Быков и Марк Захаров, Александр Абдулов и Григорий Гории, Людмила Гурчеико и Ноииа Мордюкова, Олег Табаков и Аркадий Райкни… Форма книги — «лента встреч» — позволяет автору ие просто опубликовать «стеиограмму» разговора, ио и рассказать об эпохе и обстоятельствах, при которых происходили эти встречи, снабдить их собствеииым живым и увлекательиым комментарием. «Миогие критикн сегодня пишут, чтобы показать себя, и критикуют, часто ие виикая в суть, ие поиимая замысла. Валерий же как профессиоиал оцеиивает всю картину: подмечает детали… Я всегда с большим интересом читаю его публикации. Коиечио, для меня важно, что ои думает о моих работах, ио и когда речь идет о работах коллег, я зиаю, что могу доверять его оцеике» (Петр Тодоровский).

ББК 84Р7-5



© Валерий Кичии, 2011
© «Время», 2011

ХРОНИКИ И МИСТИКИ ЭПОХИ ОЗВЕРЕНИЯ

Sic transit gloria mundi
Русская поговорка

Герои этой книги — люди, с которыми в разное время сводила журналиста его профессия. Замечательные актеры, талантливейшие режиссеры, великие музыканты, всемирно известный художник, знаменитые писатели. Встреч на самом деле гораздо больше, и труднее всего было выбрать из десятков бесед те, что войдут в книгу. Многие крайне дорогие мне люди и встречи остались за ее пределами — не укладывались в сюжет или в объем. И я отложил их впрок.

Хотя книга начнется чем-то вроде «как сейчас помню», не пугайтесь: это ни в коем случае не мемуары. Это — лента встреч. Как киноленту, ее можно отмотать назад или прокрутить вперед, пропустив то, что не заинтересует.

Но это, конечно, работа памяти.

Перечитывая записи своих бесед, старых и новых, с великими людьми, которых повезло встретить, вдруг понимаешь: из таких счастливых мгновений и складывается судьба, лучшее в ней. И ты, перечитывая, ее вспоминаешь. В лицах. В обстоятельствах. В деталях комнат, улиц или залов, где все происходило.

Это как булгаковская театральная коробочка: в цепочках безликих компьютерных точек-запятых вдруг просыпается жизнь — теплая, звучащая, смешная, драматичная. Люди — а многих уже нет — снова с тобой говорят, заново поражая бурной талантливостью мысли, точностью наблюдений, глубиной суждений, щедростью импровизаций, оригинальностью парадоксов. С ними хорошо — как с родными. Со многими мы остались друзьями. Они рассыпали перед собеседником сущие драгоценности — сами того не замечая. Потом газета с ее вечной теснотой эту живую ткань разговора отжимала досуха — на страницах появлялась пересушенная информация о том, что хотел сказать мой герой.

А жизнь осталась вот здесь — в непричесанных, на первый взгляд, нелогичных интеллектуальных построениях. В мимолетных шутках. В паузах, которые нельзя написать, но которые почему-то чувствуются. В любимых фразочках. Во всем, что ушло из первых публикаций. Хотя как раз это мне и кажется самым интересным.

Поэтому — да, наверное, все-таки воспоминания. Об этих людях в контексте времени. Здесь нет ни одной фигуры, которая встретилась случайно. Это всё мастера, составившие не только судьбу отечественной и мировой культуры, но и важную часть моей судьбы. Их искусством я жил, оно заставило меня выбрать профессию. Они дарили мне свою приязнь, свою откровенность. Их дружественность — мое счастье.

В текстах часто упоминаются названия фильмов, спектаклей, пьес, проектов. Упоминаются потому, что в тот год именно они были громкими событиями, они — на пике славы, о них говорили. И если сегодня мы читаем эти названия с недоумением, силясь вспомнить, о чем идет речь, то это всего только лишняя иллюстрация ветрености мадам Глории Мунди. Ее легкомысленности. Ее забывчивости, во многих случаях граничащей с ранним маразмом.

Интервью эти случились каждое в свое уникальное время. Они — моментальное фото, застигшее героя в конкретный момент его жизни. Человек поглощен планами, которые могут не состояться. Он весь в идеях, которые завтра будут опровергнуты жизнью. Он придерживается убеждений, от которых, возможно, потом откажется. Но из таких мгновений, из планов, состоявшихся или лопнувших, из прихотливых маршрутов людских эволюций и состоит главное, что меня интересует: поиски и метания, открытия и заблуждения, надежды и разочарования — опасные для жизни приключения коллективной мысли лучших людей нашей культуры. Ее гениев, ее хроников и ее мистиков — на очередном сломе веков и эпох.

Автор приносит искреннюю благодарность редакции «Российской газеты», героям этой «ленты встреч», а также своим коллегам и друзьям, без доброго участия которых книга никогда не увидела бы свет: Я. Б. Юферовой, Н. А. Бесединой, А. Н. Горбенко, К. Г. Шахназарову, В. А. Васенину, И. И. Гневашеву, О. М. Сулькину.

ТАМ, ГДЕ БРОДИТ ГЛОРИЯ МУНДИ

Лента встреч

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Рина Зеленая
Василий Шукшин
Елена Санаева
Ролан Быков
Марк Захаров
Григорий Горин
Александр Абдулов
Владимир Хотиненко
Геннадий Сидоров
Евгений Колобов
Муслим Магомаев
Тамара Синявская
Дмитрий Бертман
Мария Гулегина
Наталья Касаткина
Владимир Василёв
Владимир Малахов
Вацлав Нижинский
Георгий Васильев
Людмила Гурченко
Нонна Мордюкова
Денис Евстигнеев
Аркадий Райкин
Константин Райкин
Олег Табаков
Михаил Козаков
Михаил Шемякин
Вагрич Бахчанян
Николай Коляда
Василий Сигарев
Александр Сокуров
Эльдар Рязанов
Наталья Гундарева
Владислав Крапивин

СЕРИЯ ПЕРВАЯ: ЛИРИЧЕСКАЯ

ТРИ КАРТЫ

Вторая половина XX века в моей стране — история зарождения и быстрого распада надежд и иллюзий. История того, как время романтиков сменилось временем мизантропов.

Из дальних уголков сознания выплывают образы свердловского детства. Чисто патриархальные: большая, в три окна, комната в кирпичном доме с высоченными потолками, но без «удобств». Пианино «Offenbächer», которое отгораживало угол, где спали родители, от «столовой», — на нем я играл Майкапара и Чайковского, спрятав под нотами «Трех мушкетеров». Казавшаяся мне огромной печь, в которой девять месяцев в году потрескивала березовая кора — кору́шка, как ласково называл ее отец. И снег, неправдоподобно белый, пушистый и хрустящий, — такого в городах теперь не бывает.

Вслед за корушкой выплывают оба́бки — так на Урале звали грибы, похожие на лисички. Пимы, стоящие у входной двери — их надо было надевать, прежде чем выйти на заваленный сугробами двор. Во всей России это были валенки, у нас — пимы, с ударением на последнем слоге. И говор на Урале был особый, по интонации твердый, по содержанию не сразу понятный. Я потом часто изображал из себя профессора Хиггинса, с первых звуков чьей-то речи безошибочно определяя: земляк-свердловчанин!

Любить театр и музыку первой меня научила соседка, которую дворовая ребятня звала тетей Наташей. Тетя Наташа работала вагоновожатой — водила трамвай маршрута № 5. Именно она меня укорила: «А ты в Оперном бывал? Ты "Пиковую даму" видел?» И, сделав страшные глаза, рассказала леденящую кровь историю о старухе-графине, которая призраком являлась картежнику Герману. И даже напела что-то удивительное — как потом выяснилось, «Три карты, три карты, три карты...».

История графини-призрака меня заинтриговала, я послушал «Пиковую даму» и на всю жизнь полюбил мистический мир оперы. Спасибо за это вагоновожатой тете Наташе.

А случай этот постоянно встает в памяти вот почему. Вы можете себе представить вагоновожатую тетю Наташу славных нулевых годов уже нового века, которая хотя бы слышала о существовании оперы? Вот-вот: ей к опере пути больше нет. В подкорке наших демократических медиа засела идея, что народу не надо навязывать «умное» — народу это до лампочки. Наверное, в демократических медиа работают исключительно люди голубых кровей.

И все векторы развития общества с такой славной идеей перевернулись на 180 градусов — вперед и ниже.

...Это было время контрастов.

С одной стороны, только что, проездом из ГУЛАГа домой в Ленинград, побывал у нас бывший зэк и мой двоюродный брат Володя, загремевший за то, что пересказал товарищу анекдот. До лагеря он был способным студентом, после лагеря уже не поднялся.

С другой стороны, кончилась война, и люди оттаивали, жили надеждой: теперь все пойдет по-другому. В киосках газированная вода продавалась уже не с сахарином, а с сахаром. Отменили карточки. Вернули реквизированные на время войны радиоприемники, и в домах зазвучали экзотические звуки закордонных джазов. В кинотеатрах крутили невесть где, когда и кем снятые «трофейные фильмы» без вступительных титров — в них шла нарядная черно-белая жизнь. Вышли цветные «Кубанские казаки», уже совершен-

но точно провозглашавшие: впереди у нас изобильные арбузные поля, по которым потекут колбасные реки — надо только засучить рукава и строить этот счастливый мир победившего социализма.

Суровый Свердловск толпами ходил в оперу, в оперетту, в драму, в ТЮЗ. Запоем читал, жадно смотрел. Первые киносеансы начинались в восемь утра — уже с семи выстраивались очереди, хоть на «Тарзана», хоть на «Без вины виноватых» с Тарасовой. В трамваях горячо обсуждали последнюю премьеру и появление в Театре музыкальной комедии новой молодой сопрано Людмилы Сатосовой — впоследствии одной из опереточных легенд страны. В дни, когда объявляли подписку на собрания сочинений Диккенса, Короленко или Ожешко, к книжным магазинам с шести утра тянулись очереди — записывались за месяц и ежедневно ходили «отмечаться».

Теперь мне самому трудно поверить в этот фантастический рывок «темного», казалось бы, и уж точно нищего народа к искусству. И через искусство — к надежде. Тяга к самосовершенствованию была всеобщей. Классическая музыка — фон жизни, она звучит по радио, в магазинах и парикмахерских, билеты в оперу, балет и на филармонические концерты расхватывают за месяц. Когда я начинал свою профессиональную жизнь музыкальным редактором Свердловского телевидения, мы делали «Концерты по заявкам», и эти заявки меня поражали: телезрители просили Чайковского, Шопена, Россини...

Мне повезло оказаться у истоков телевидения. Это было принципиально другое ТВ: оно себя понимало как средство распространения культурных ценностей. Еще нет видеозаписи и передачи Свердловского ТВ идут вживую, наше состояние за пультами сопоставимо с состоянием авиадиспетчеров. Приходим к девяти утра и уходим в двенадцать ночи, когда заканчивается вещание, но чувствуем себя счастливыми. Все делается впервые: первая живая трансляция, первый прямой репортаж с ПТС — передвижной телевизионной станции, первые видеомагнитофоны, первые теле-

фильмы (их у нас снимают такие люди, как Глеб Панфилов, Валерий Усков, Владимир Краснопольский — потом они станут известнейшими кинорежиссерами). Чем развлекаем публику? Чеховым развлекаем, Гоголем, Верди... Держим в курсе театральных премьер. Открываем народу молодые таланты Свердловска: Бориса Штоколова, Ирину Архипову, Юрия Гуляева, Александра Дольского, Евгения Колобова, Владимира Преснякова, Анатолия Солоницына... Телевидение — средство доставки знаний и культуры в самые отдаленные районы страны — чтобы в каждой деревне могли посмотреть спектакль МХАТа и Большого театра.

Я большой поклонник мирового опыта, но механическое заимствование идеи о том, что ТВ — это только бизнес, не нахожу удачным. Эта идея, что спорить, выгодна тем, кто рулит телевидением. Но она невыгодна тем, кто его смотрит и кому деваться от этого бизнеса, увы, некуда.

У НАС НЕ «АСАХИ»

Я пошел на телевидение после журфака, который предпочел окончить в Свердловске — главным образом из «местного патриотизма». Мог поступить в МГУ: с медалью брали без экзаменов. Но был уверен, что в Свердловске учат лучше — и не ошибся, в чем было много случаев убедиться: МГУ выпускал людей амбициозных — в Уральском университете учили работать.

Звездой курса был остроумный Слава Шугаев — впоследствии известный писатель. Это он придумал для курсовой газеты внешне банальное название «Наш курс». Объяснил посвященным, что акцент нужно делать на слове «наш»: «*наш* курс». Примерно как законспирированный актер Павел Кадочников в фильме «Подвиг разведчика», когда в кругу гитлеровцев провозглашал тост за «*нашу* победу», вкладывая в него свой опасный смысл. Газета была свободомыслящей, о диссидентских настроениях в свердловском

студенчестве сказали по радио «Свобода», и эти слова сквозь глушилки донеслись до университетского начальства. Газету прикрыли.

А подружился я с человеком длинным и на вид сумрачным, но с ним было интересно думать и пикироваться. Этот парень приехал учиться из сухопутной Тюмени в сухопутный Свердловск, но грезил о бригантинах и бризах. На лекциях он задумчиво рисовал штурвалы и ванты, отправлял мне колкие записочки, на которые я колко отвечал. Потом стал отправлять целые рассказы. Я скептически ухмылялся: косишь под Грина? Он обижался, и правильно: из этих рассказов, которые мне казались наивно подражательными, вырос знаменитый писатель Владислав Крапивин.

Ему удалось невозможное. Свердловск был далеко от моря, но Слава легко перетащил море в Свердловск. Он создал юношеский клуб «Бригантина» и стал учить ребят морскому делу — учить мечте. Из его «Бригантины» вышло много хороших людей. А его книги разлетелись по стране и миру, на них выросли целые поколения — примерно так, как мы со Славой росли на Александре Грине.

Слава Крапивин доказал, что сказку можно сделать былью. Именно тогда я в это поверил окончательно. И с той поры моим злейшим врагом стал скепсис. Любой. Он отрезвлял и мешал совершенствовать мир. А я, смешно вспомнить, ради этого пошел в журналистику. Мне казалось, что газета хорошо приспособлена помогать людям — узнать больше, смотреть дальше, а главное, возвращать справедливость. Весь мой дальнейший опыт работы в журналистике это подтвердил. Я гордился профессией и еще не знал, что когда-нибудь начну ее, изменившую себе, стыдиться.

Впрочем, скептики уже тогда умеряли этот пыл. Мой начальник в газете «Вечерний Свердловск» любил приводить изречение своего первого редактора, полуграмотного партийного назначенца, который популярно ему втолковывал: «У нас не "Асахи" — это там ви́сок напьются и на понях ездят!» Другой мой начальник был утонченный интеллигент и постоянно отсылал к бренности всего сущего: «Sic transit

gloria mundi». Чашу терпения переполнила грустная тирада режиссера Свердловского ТВ, человека милейшего, много пожившего и заработавшего свой скепсис долгим опытом работы в провинциальных театрах: «Ну пойми: у нас труба пониже, дым пожиже!».

Моя реакция была неадекватной: нельзя работать там, где свою трубу априори считают пониже. Я решил опробовать на гордыню Москву.

Когда в главном московском кинематографическом журнале мне стали втолковывать, что наше кино заведомо хуже европейского и тем более — американского, я понял, что чего-то важного в жизни не понимаю. Чувствовать себя равноправным членом большой общечеловеческой семьи категорически не получалось. Комплекс неполноценности оказался неотъемлемым свойством национального сознания моей страны.

И поэтому мадам Глория Мунди всегда наведывалась сюда транзитом.

EUGENE THE TERRIBLE

Журнал «Искусство кино» я читал взахлеб.

Наверное, это было моим главным чтением. Я на нем рос и писал в газете «Вечерний Свердловск» чудовищные тексты про Чаплина и Герасимова. До мэтров из «ИК» дотянуться было невозможно — они смотрели то, о чем я мог только мечтать, и поэтому знали неизмеримо больше.

Приехав в Москву и впервые встретив очень известного критика Татьяну Хлоплянкину, я ей сказал, что рос на ее статьях. Она расхохоталась — Таня была мне почти ровесницей. Приезд кинокритиков Владимира Матусевича или Неи Зоркой в Свердловск приравнивалось к прибытию Ива Монтана с Симоной Синьоре в Москву — оба были легендами и классиками «ИК». Матусевич привозил «по кольцу» фильм «Мост Ватерлоо» с Вивьен Ли, но без первой части — чтобы

получился фрагмент и не возникало проблем с авторским правом. Матусевича кормили пельменями, не предполагая, что вскоре его можно будет слушать только сквозь треск глушилок — из Мюнхена, на волне «Свободы». Нея Зоркая зачем-то посетила мою лекцию о французском кино в киноклубе Уралмашзавода — от одного ее присутствия язык присыхал к горлу.

Провинция хороша тем, что умеет делать себе кумиров. Столица плоха тем, что кумиров любит развенчивать. Сейчас она занимается практически только этим, хотя в те годы была наивней и доброжелательней. Существовало несомненное критическое братство, не похожее на тусовку. Я бродил возле, как кот вокруг масла.

«Искусство кино» было средоточием этой жизни. В нем шли таинственные просмотры запретного заграничного кино. Перед затемненным для конспирации входом пузырилась черная толпа избранных, над ней витали волшебные слова «Бунюэль», «Якопетти», «Бергман»... Кругом расстилалась Москва с ее Третьяковкой, консерваторией и ГАБТом, но пупом земли для меня было серое жилое сооружение на улице Усиевича. То самое, откуда журнал недавно изгнали — sic transit...

Пуп земли сотрясался катаклизмами. В «Огоньке» появились статьи о недооценке советского кино в советской критике, о травле «Искусством кино» народного фильма «Цыган» и о превознесении чуждых тенденций. С олимпа спихнули одну из главных богинь — редактора журнала Людмилу Погожеву. И с той поры «Искусство кино» ассоциировалось только с фигурой Евгения Суркова.

Дурной тон обыгрывать фамилии. Но меня до сих пор не оставляет мысль, что партия боялась перепутать редактора журнала про искусство с руководителем «Советской женщины» или «Советской рыбы», и в шефы назначали пофамильно. Опознавательным знаком визуальных искусств кто-то выбрал братьев наших меньших. В «Искусстве кино» Сурков позвал себе в замы Медведева, в «Советском экране» Голубева сменил Орлов. Я же тогда работал под началом Бу-

гаевой — в журнале «Советское фото». Писал о деревенских фотопейзажах, сельских кинолюбителях и не мечтал ни об «Экране», ни об «ИК». Смятение в жизнь внесла моя хорошая приятельница, работавшая в «Искусстве кино» и потому стоявшая недосягаемо высоко. Она сказала, что, пожалуй, закажет мне рецензию на украинский фильм «Хлеб и соль». Название показалось мне вещим. Я сообразил, что другого шанса не будет, рецензия была написана и напечатана. Название сработало: позвонил уже сам Сурков и предложил работать в «ИК». Я отказался — примитивно сдрейфил. Он хмыкнул и через неделю позвонил снова: «От таких предложений не отказываются — я вас все-таки не в журнал "Крестьянка" зову!» Я понял, что отказаться еще раз — значит сжечь корабли еще на стапелях.

Рассказываю о случившемся для того, чтобы обозначить ведущую черту этого человека: он ощущал себя упрямым делателем. Журнала, судеб. Создателем отдельных кинематографических творцов и кинематографа в целом, а также самой истории. Бдительно отслеживая все отклонения от партлинии, он при этом не мог пройти мимо талантливого студента ВГИКа — и так вычислил, например, Тарковского, который стал не просто его фаворитом, но и постоянным предметом изучения для его дочери Ольги. Давал шанс молодым критикам. Он многим помог войти в профессию, хотя не все это сознают.

Стратегическим жаром дышали заголовки статей в «ИК»: «Направление — космос», «Не архив — арсенал!», «Бесплодность националистической идеи», «Утверждение истины, разоблачение мифов». Летучки-планерки напоминали заседание штаба армии. Когда хлопала входная дверь и Сурков шел по коридору, в редакции воцарялась тишина. Звенел школьный звонок, все размещались по периметру редакторского кабинета и замолкали. Заместитель главного Армен Медведев, как лицо приближенное, отваживался разрядить обстановку шуткой — это был пробный шар. Если шеф улыбался в ответ — можно было расслабиться. Чаще шутка повисала в общем молчании, а улыбки торопливо стирались

с лиц. Возникала кошмарная пауза, и Сурков приступал к выполнению своего главного трюка, повергавшего редакционных дам в полуобморочное состояние. Он умел двигать скальпом. Кожа на его голове начинала медленно сползать ото лба к затылку. Процесс шел бесконечно долго и действовал, как землетрясение: трюк был увертюрой к разносу. Все знали, что эпицентр землетрясения находится на Старой площади, откуда прибыл Сурков. Все прекрасно понимали, под каким двойным прессом жил этот человек. Блестящий ум, завораживающий оратор, энциклопедически образованный, Сурков понимал, что продает душу дьяволу, и это его бесило, делало неадекватным и непредсказуемым. Он должен был находить умные слова, транслируя нам изреченные партбоссами глупости. Злился на них и на себя, и от этой злости становился сущим иезуитом, превращал жизнь в пытку — очень часто для окружающих, и всегда — для самого себя.

Он прекрасно понимал цену системе. Но считал ее незыблемой и потому уверенно играл по ее правилам. «Вы думаете, это когда-нибудь кончится? — как-то спросил он меня доверительно. — Поверьте, этого хватит и на мой век и на ваш!» Чего «этого» — можно было не уточнять.

Умел виртуозно корректировать идейный смысл любого опуса. Однажды снабдил мою квелую рецензию на приключенческий фильм убойным заголовком «Нельзя превращать романтику в игру!» — отчего весь текст идейно перекосило, и он стал грозным. Есть на моей памяти и пример самой минимальной по габаритам и самой сокрушительной по результатам правки. Я взял интервью у актрисы, где она признавалась в любви к «Балладе о солдате»: фильм перевернул ее сознание и помог выбрать профессию. Это интервью было напечатано в первозданном виде. Сурков лишь поменял «Балладу о солдате» на «Освобождение».

Виртуознее работали только коллеги из западного журнала, регулярно присылавшие нам свое издание бандеролью и в названии улицы Усиевича упорно заменявшие «и» на «р» — отчего смысл тоже неуловимо менялся.

Но редактором Сурков был от бога. Ощущал издание не сборником разнородных материалов — а единым целым. Оркестром, где голос каждого инструмента был частью общей гармонии. Тема задумывалась и аранжировалась так, что разные авторы взаимодействовали на журнальном поле, схлестывались, дополняли и оттеняли друг друга. Для заинтересованного человека такой журнал становился чтением увлекательным и оставался «источником» на годы: «не архив — арсенал!». Такие «акции» журнала могли уничтожать людей и явления. А могли и спасать, обезоруживая партийных демагогов демагогией встречной, упредительной. Из многих редакторов, мне повстречавшихся, только Егор Яковлев обладал таким же композиторским чутьем в журналистике — чувствовал в комплексе напечатанных слов, строк и абзацев оркестровое звучание. Оба они были так в этом (как и во многом другом) похожи, что однажды, уже в стенах «Общей газеты», я чуть не назвал Яковлева Евгением Даниловичем.

Сейчас я понимаю, что именно на дремучих тропах «ИК» мне повезло встретить многих великолепных людей нашего кино. Там я работал рука об руку с публицистами и критиками, которые сегодня мне кажутся легендой. Там мы собирались, как у костра, вокруг невероятного плова, изготовленного лично Арменом Медведевым. Там случалось много теплого, смешного и важного — по кирпичикам возводилось то, что я могу назвать фундаментом судьбы. Своей. Многих коллег. И даже звезд кино. Там свершалась жизнь, а ею не бросаются. И я всегда помню, что дверь в эту жизнь и эту профессию открыл мне Сурков.

Но «большое видится на расстояньи». Тогда тиран казался непереносимым, и в редакционных коридорах постоянно рождались планы массового протеста-ухода. Ежедневно звонила любимая коллега: «Нет, это невозможно! Давай завтра вместе подадим заявления об уходе!» — «Да, это невозможно. Давай подадим». Я ушел. Она и сегодня работает в «ИК». Мы оба правы.

«НЕТ, ТЫ НЕ КИСКА, ТЫ ТЕРРОРИСТКА»

Надо уточнить: я никогда не считал себя кинокритиком. Я — журналист. Писал о театрах Тбилиси, Минска, Свердловска, Одессы, Душанбе, Ленинграда и Москвы, писал о великих литовских фотографах, бандитских акциях уральских националистов, странностях русского самосознания и судьбе даунов в московских детских домах. И о кино, разумеется. Разница для меня принципиальна: мир культуры более всего страдает от узких специалистов.

— ...А сейчас — обалденный хит из оперы «Тоска», — сказали по радио. С ударением на втором слоге. На эту тусовочную FM-станцию Каварадосси залетел случайно, исключительно из-за модного Паваротти, и девушке-диджею любая опера казалась тоскливой. Про Пуччини она не знала, зато точно знала, что «классика» — это колготки.

Мы выключили радио и пошли на гастроли знаменитого театра смотреть оперетту. Моя спутница — красивая женщина и хороший театральный критик. Началась увертюра, и она прошептала пораженно:

— У них что, и оркестр свой?

Она была очень узким театральным специалистом. Она знала все про Любимова и Эфроса, но имя Марио Дель Монако* и тем более Ханны Хонти** ей не говорило ничего. Ходила в драму, много о ней писала. Музыкальные театры для нее были словно на другой планете. И если театр драмы, не дай бог, ставил что-то музыкальное, критик будто попадал из России в Японию — все вокруг говорили на непонятном языке.

В кинокритике такие конфузы случаются постоянно. На них даже делают большую политику. В середине прошлого века композитор Дунаевский написал для фильма песни-арии, а также музыкально-танцевальные ансамбли. Получилась кинооперетта про любовь. Нарядная и пышная,

---

* Знаменитый итальянский тенор, один из крупнейших оперных певцов XX века.

** Легендарная звезда Будапештской оперетты.

изобильная и счастливая, какой только и может быть оперетта. Песни пошли в народ, их пели на застольях: «Каким ты бы-ыл, таким ты и остался-а!» Но критика объявила этот фильм воплощением лживой советской пропаганды, которая не имеет отношения к реальной жизни. И любимые народом «Кубанские казаки» стали мишенью всех узкокритических поколений. Знаком эпохи. Ее кривым зеркалом. А Дунаевского изгнали из эфира — потому что он, объясняют нам, не хорошую музыку писал, а воспевал коммунистические мифы.

Так стараниями узких спецов из нашей культуры исчез великий композитор XX века.

Можно подумать, что вечнозеленый хит Имре Кальмана «Помнишь ли ты, как счастье нам улыбалось?» адекватно отражал быт выходцев из Козьего Болота. Что по куплетам «Первым делом, первым делом самолеты...» из кинокомедии военных лет можно судить о буднях летчиков Великой Отечественной. Что балет «Лебединое озеро» есть честное отражение суровых реалий тридесятого царства.

Убедить узких специалистов, что цирковое представление, мюзикл и кабаретное шоу в кино глупо измерять той же рулеткой, что «Иваново детство», еще никому не удалось. Но поле критики, особенно идеологически бдительной, — мощное, оно часто диктует, что в искусстве престижно, что — нет. Музыкальная комедия, оперетта, мюзикл в условиях вечного критического обстрела почти вымерли. Молодые режиссеры, начитавшись разносов, этих жанров избегали, новые Григории Александровы душили в себе музыкальные пристрастия уже в зародыше.

А престижными стали туманные постмодернистские упражнения для очень узкого круга гурманов.

Наша образованность подобна флюсу. Мы можем быть сколько угодно насмотренны, но совершенно не «наслушанны». Сколь угодно начитанны, но невежественны в смежных искусствах. Музыкальные познания иного критика сводятся к музтившному шедевру «Нет, я не киска, я террористка». Все, что сложнее, сливается в неразличимое нечто — опе-

ры-симфонии, Моцарты-Россини. Кинокритик легко и без краски стыда признается в том, что ничего не смыслит в музыке. Хотя музыка для кино — что воздух для птицы: она поддерживает полет киношной фантазии. Она может даже нести важный побочный смысл — здесь мне пришлось бы употребить музыкальный термин «контрапункт», но он киноведу непонятен.

Добрая половина коллег, писавших о фильме «Сибирский цирюльник», легко перепутала «Свадьбу Фигаро» Моцарта с «Севильским цирюльником» Россини. Что, увы, подтверждает худшие предположения.

В этих условиях флюсообразно развивается и режиссерское дело. Синтетическое искусство кино, сложенное из драмы, экранной живописи, полифонии шумовой и музыкальной, ритма внутрикадрового и монтажного и еще многих красок из разных палитр — постепенно сводится к плоскому фото, к отражению без интерпретации и осмысления. Из чуда XX века кино становится явлением почти маргинальным. Вместе с культурой света, цвета, звука, ритма из него улетучивается атмосфера. Тип энциклопедически образованного режиссера ушел в прошлое, и теперь кино очень часто делают узкие специалисты, которые почти ничего не знают и не умеют. С такими не может быть интересно.

В мире чересчур узкой специализации стало опасно доверять изданиям, которые у нас исполняют обязанности справочников. То, что отпечатал журнал «Сеанс» под названием «Киноэнциклопедия», энциклопедией не является. Это сборник субъективных заметок о людях кино. Заметок часто столь недоброжелательных, что многие, удостоившиеся чести попасть в «энциклопедию», до сих пор не понимают, за что их так. Зная практику узкоспециализированного журнала, я при первом же звонке из этой редакции попросил исключить меня из списка удостоенных его внимания — и как в воду глядел: вскоре коллега обиженно упрекал меня за то, что я помешал появлению в этой «энциклопедии» его статьи обо мне: «Я там с вами так хорошо полемизировал!» Объяснять ему, что в энциклопедии — не полемизируют,

а сообщают точные, бесстрастные и выверенные данные, было бессмысленно: узкий специалист по кино об особенностях книжных жанров не ведает.

На ТВ и радио узкие специалисты весь музыкальный багаж свели к песенкам-прыгалкам — они ничего за пределами хит-парада не знают. В результате собственно музыку в эфире можно послушать только в дни общероссийского траура. Культура перестала быть явлением всеобъемлющим, всепроникающим и всеопределяющим, это слово закавычили, и оно стало на телевидении названием особой резервации для ненормальных. Узкие специалисты стали определять широту кругозора всей страны сразу.

Есть такие люди — дальтоники. Им нельзя управлять автомобилем — врежутся в пешеходов.

Есть такие люди — узкие специалисты, которым флюс мешает за деревьями видеть лес. Они бывают опасны для искусства — от леса только щепки летят.

Поэтому в кинокритики я не пошел.

СЕРИЯ ВТОРАЯ: РОМАНТИЧЕСКАЯ

«СЕЙЧАС ОЧЕНЬ ПРИНЯТО УМИРАТЬ»

Профессия журналиста — счастливая. Она дарит общение с людьми — часто удивительными. Эти незнакомые люди почувствовали твой образ мыслей через статьи — а значит, ты им уже не чужой. Они либо принимают тебя, либо отторгают. У каждого журналиста много врагов, но это, как правило, люди, с которыми журналист не сел бы за один стол. Зато какие люди оказываются среди друзей!

Иные встречи мгновенны, кратковременны, незабываемы. Так появилась и исчезла из моей жизни — потому что ушла из жизни своей и нашей общей — чудная актриса Рина Зеленая. На мою просьбу об интервью она немедленно согласилась. Я на такую удачу и не надеялся, думал, что назначит где-то на неделе: у актеров вся жизнь расписана заранее. А ее никто давно не снимал, всеми любимая актриса чувствовала себя забытой. Она предложила приехать через час. Я стал смущенно объяснять, что через час не смогу, уже что-то назначено. Попросил — через день. Она ответила фразой, которая занозой сидит в памяти многие годы:

— Вы знаете, сейчас очень принято умирать...

Стоит ли говорить, что уже через час я был у нее. Мы долго бродили по грохочущему Садовому кольцу, слабеющий ее голос тонул в этом грохоте, и я никогда не прощу себе, что эту единственную встречу с легендой моей юности принял

тогда за пролог к будущим увлекательным беседам. На моем стареньком и ненадежном диктофоне остался только грохот Садового кольца. И эта фраза: «Сейчас очень принято умирать».

Спроси сегодня на улице у любого человека моложе тридцати: «Кто была Рина Зеленая?» Хорошо, если ответит сотый. Наша память в век кино, телевидения и звукозаписи стала еще короче. Sic transit...

***

В директорском зале «Мосфильма» Василий Шукшин сдавал начальству «Калину красную». Я тогда готовил для журнала «Искусство кино» статью о крупнейшей студии Европы — «изучал процесс». Поэтому был допущен в зал посмотреть еще сырой, не утвержденный и потому незаконченный фильм. И стал единственным свидетелем того, как партия руководила художником.

Я говорю — партия, подразумеваю — Сизов. Гендиректор «Мосфильма», гроза и отец родной сонма великих советских режиссеров. Человек умнейший и даже, по-видимому, совестливый. Это он положил на полку, например, фильм Элема Климова «Агония»: последний русский император там получился слишком, непозволительно симпатичным. Но когда спустя несколько лет я приехал к нему в Сочи брать интервью для того же «Искусства кино» и спросил про опальную «Агонию», он доверительно сказал: «Это великий фильм. Он обязательно выйдет». — «Когда?» — «Придет время — выйдет. Но пока этого печатать не нужно».

Сизов был, наверное, из тех миллионов, кто «все понимал». И ждал время, которое «придет». А пока жил по законам своего времени. Им служил. Поэтому, пока на экране директорского просмотрового зала все искал и не мог найти свой праздник Егор Прокудин, Сизов горестно кряхтел и крякал — искал и не мог найти приличные аргументы, ко-

торыми можно было бы убедить художника. Шукшин хмуро смотрел свое кино под аккомпанемент директорского кряхтения, в зале висела недобрая тишина.

И директор нашел эти аргументы. Их ему подсказала финальная сцена картины, где Егор, понимая, что обречен, прощается с березками.

— Хорошая сцена! — вдруг разорвал скорбную тишину Сизов. — Только почему он там у тебя какие-то жалкие слова говорит? Что за упадничество такое? Он ведь с жизнью прощается — так? Вот и пусть скажет этим твоим березам что-то настоящее, что-то напутственное, к людям обращенное. Типа: «Живите, растите!».

Шукшин угрюмо молчал. Я на миг представил себе этот текст в устах Егора — и содрогнулся.

Поправка в фильм не вошла. Но ритуал был соблюден: партия сказала свое слово. А какой рубец это слово оставило в сердечной мышце Шукшина — в историях болезней не зафиксировано.

Большая партийная игра, в которую, как в жмурки, играла вся страна, дорого ей стоила и не могла ее не надорвать.

ЗАПЛЫВ В СЕРНОЙ КИСЛОТЕ

12 ноября 2004 года Ролану Быкову исполнилось бы 75. В этот день с газетных полос в его адрес сказали много хороших слов. Но для того, чтобы человеку на Руси сказали много хороших слов, надо, чтобы сначала он от нас ушел.

Когда его вдова актриса Елена Санаева показала мне крошечную часть его архивов, стало грустно. Сколько надежд, планов, трудов и талантливых идей осталось нереализованными — не успел, не дали! Потому что главные силы и время ушли на пробивание ролей и фильмов, которые сегодня — классика!

А может, они потому и стали классикой, что пробивались, как живая трава сквозь глухой бетон? Ведь есть же теория, что настоящее в искусстве рождается энергией сопротивления...

Он сызмала стремился к совершенству. В альбоме, который Елена Санаева выпустила к его 70-летию, приведены отрывки из юношеских дневников: «Надо начинать работать над собой! Чего во мне нет? Организованности и образования. Я окончательный профан: перешел в девятый класс, не прочитав хотя бы нескольких русских классиков... Прошло пять месяцев жизни. Много ли я за них сделал? Очень мало! Просто мизерно. Как далеко мне до идеала. Просто до человека далеко... Я себе ставил задачи: 1 — не врать, 2 — не болтать, 3 — не позировать, 4 — не терять времени. Надо сказать, по всем четырем пунктам я сделал довольно много. Хочется видеть Злату...». Впрочем, это девятнадцатилетний Ролан уже о другом.

Он был талантлив во всем, за что брался. Играл в театре и кино, писал стихи, статьи, эпиграммы, рисовал, ставил спектакли и фильмы, придумывал проекты «русского Голливуда», создавал Детский фонд и новую виртуальную реальность для детского кино, помогал киностудиям большим и малым. Оставил нам лучезарные фильмы — они светятся добром и счастьем жизни. И только его стихи показывают, чего стоило это добро и какое отчаяние мучило его вечерами.

Вокруг друзья с большой дороги,
как в страшном сне,
и редко кто не вытрет ноги
о душу мне...

Я жить хочу, но это очень трудно,
а главное — нетрудно умереть,
когда так больно, долго и так нудно
терять, разуверяться и стареть...

...Полон смертной я тоски,
что я не доживу и не успею
всего, что разрывает грудь в куски,
всего, что должен, что могу и смею.

Об увлекательной судьбе увлеченного человека мне рассказала Елена Санаева. Разговор происходил в доме, где продолжает его дело детище его жизни — Детский фонд. И расположен кинотеатр, названный в его память — «Ролан».

«ВОСПАЛЕННЫЙ ДУХ БОЛЕЕТ ЗЛОЙ ТОСКОЙ ПО ИДЕАЛУ...»

— По Шекспиру: «весь мир театр, и люди в нем актеры». А если так, то какие-то роли нам уже самим Богом предопределены. Наше знакомство я бы не назвала увлечением — думаю, здесь была предопределенность. Он недавно расстался со своей первой женой, прекрасной актрисой Лидией Николаевной Князевой. Расстались они потому, что эти отношения исчерпали себя. А он уже и тогда был человек известный, обладал мощной харизмой и нравился женщинам, выбор у него был. Но вспомним о его психологическом состоянии в тот момент. Закрыты картины, где он сыграл две из своих лучших ролей: «Операция “С Новым годом”» Алексея Германа, которая много лет спустя вышла под названием «Проверка на дорогах», и «Комиссар» Александра Аскольдова. Его сняли с главной роли в «Повести об Искремасе» Александра Митты — фильм потом вышел под названием «Гори, гори, моя звезда». В недавнем интервью Митта признался: «Я его предал!» Судя по дневникам и фото, Быков играл пассионарную, очень талантливую личность. Но был 1968 год, советские войска вошли в Прагу, и Митта рассказывает, что испугался, решил делать что-то более светлое. Было снято метров шестьсот, когда Быкова заменили Олегом Табаковым, и тот сыграл прекрасно, но — дру-

гое. А самый большой удар — закрытие спектакля «Медная бабушка» во МХАТе, где Быков играл Пушкина. По словам драматурга Леонида Зорина, играл гениально. Играл Поэта, что само по себе чрезвычайно трудно.

Вот в такой момент мы соединились. Меня тогда многое поражало. В день юбилея советского кино актеров и режиссеров принимали в Кремлевском дворце, сделав из них огромную массовку, и Быкова, при всей его популярности, засунули куда-то в пятидесятый ряд. Мне это было чудно: ведь уже состоялись и «Шинель», и «Служили два товарища», и «Айболит-66», и «Мертвый сезон»... Он был любимцем публики.

Мы приехали выступать в Харьков, и когда я увидела в афишах свое имя, напечатанное такими же буквами, как имя Быкова, у меня ноги подкосились: Господи, думаю, только бы ничего не испортить. Что изумительно: никому и в голову не приходило, что он всего только заслуженный артист, и в афишах писали уверенно: «Народный артист СССР».

В Горьком нам неожиданно предложили выступить для сотрудников КГБ. Ролан сказал, что у него все время расписано. «Ну а какое время у вас есть?» — спросил начальник. «Только в восемь утра!» — «Ничего, — ответил начальник, — я соберу народ к восьми. По учебной тревоге». И собрал. А потом за чашкой чая начальник, который никакой крамолы в текстах так и не услышал (а Ролан был не из трусливых людей и всегда говорил, что думал), поинтересовался: а что ты натворил-то? Быков ответил: «Не знаю».

Но в опале был постоянной. Когда он принес заявку на фильм «Риголетто», тогдашний зампред по кинематографии Баскаков стучал по столу: «Ну что вас так волнует власть?!» И «Риголетто» не состоялся. Пятнадцать лет пробивал «Ревизора», пять лет этот фильм даже стоял в плане, пока председатель Госкино Ермаш не сказал: «Нет, мы этого сейчас делать не будем — не своевременно!» И отдал постановку Гайдаю. Дивный комедиограф, автор обожаемых всеми фильмов, но было ясно, что никакого подвоха ждать от

Гайдая не приходится, и власти могли быть спокойны. А уж какие аллюзии возникли бы у Быкова — можно догадаться.

Ему тяжко было плыть в серной кислоте и при этом ставить мировые рекорды. А ведь чем крупнее художник, тем больше он спорит со смертью. Выиграть этот спор невозможно, но бросить ей вызов было необходимо. Для этого нужны силы, нужна поддержка. И рядом должна была быть женщина, которая его абсолютно понимает. Он мне сказал: «Нет, Лена, я без любви жить не согласен, я умру без любви». Он сам так щедро источал любовь, что ему нужна была подпитка. Он ее получал, и в этом, думаю, был счастливым человеком. Хотя...

Я прочитала у Достоевского фразу: «Он любил ее до ненависти, и нет ничего сильнее этой любви». Кто понимает это, тот сохраняет свою любовь до смерти. Бывают же ситуации, когда мать чувствует ненависть к своему ребенку, мужчина чувствует ненависть к любимой женщине. И вот если они эту ненависть могут преодолеть — тогда только смерть может разлучить этих людей. Так я думаю.

А из увлечений? Увлечение у него было одно: потрепаться. Он был замечательный собеседник и умел хорошо слушать. Мог ехать в такси и рассказывать шоферу о замысле новой картины. Я его спросила: «А зачем ты шоферу-то рассказываешь?» Он ответил: «Я пеленгуюсь. Я должен понимать, в каких я широтах». И продолжал всем рассказывать о замыслах и ролях. Но было немного таких, с кем он мог разговаривать на своем уровне. Как говорил Зорин, талантливых людей хватает, но талантливые и умные — большая редкость. В нем это счастливое сочетание было.

Иногда мне просто плакать хотелось от сознания, что только я одна слышу его импровизацию. Он был человек настолько животворящий, мог развивать мысль так причудливо, широко, вольно, остроумно и парадоксально, что на глазах рождался шедевр. И я думала: Господи, вот были бы сейчас тут блестящие журналисты, философы, режиссеры, какой живительный бульон они бы тут нашли!

— Почему ему постоянно чинили препятствия? Помню, он позвонил, когда на «Мосфильме» принимали его картину «Чучело», — пригласил на просмотр. Понимал, что фильм обречен на трудную судьбу, и ему нужна была поддержка журналистов. Во время просмотра все время доставал валидол. Почему к звездам нужно было идти через такие тернии?

— Как говорил его отец Антон Михайлович, «он у них під підізрением». Тогда «під підізрением» были многие. Деятелей искусств вербовали для слежки. Мне рассказывал Миша Жаров (он был администратором на фильме «Автомобиль, скрипка и собака Клякса»), как его вызывали в Первый отдел «Мосфильма» и предлагали последить за Быковым — быть осведомителем. На что он ответил: «Выпить любит, женщин любит, а политикой не интересуется, и ничего особенного за ним не замечено». И Быков действительно не интересовался политикой.

— В чем его подозревали?

— А куда же ты глаза-то денешь! Зрячий был человек и предпочитал любить свою страну зрячими глазами. А это значит видеть ее пороки, изъяны, видеть их в себе и других. И в государстве тоже. Он не был диссидентом. Конечно, читал самиздат, но так был занят ролями и фильмами, такие были у него планы, что ни на что больше не оставалось времени. Но, как сказал Кафка, вы можете не выходить из дома, не слушать радио, не покупать газет, к вам может никто не приходить — жизнь все равно вползет к вам в жилище. Куда же деться, если человек такой открытый. Он же вбирает в себя эту жизнь, она так или иначе в глазах высвечивается! И замаскировать глаза невозможно. Особенно если твоя миссия — лицедейство и если ты талантлив. Поэтому и «під підізрением». Мальчик, активист, романтик. У него папа прошел четыре войны. Брат прямо из школы ушел на войну. Все четыре года студенчества Ролан проходил в шинели, присланной братом с флота. И только очень больные люди, чьи мысли заточены на то, чтобы выискивать крамолу даже там, где ее и быть не может,

могут поставить такого человека «під підізрение». Вот фильм «Телеграмма». Ему завернули один сценарий, другой, третий, и он вернулся к авторам, с которыми делал «Черепаху», — Лунгину и Нусинову, и взял у них совершенно безобидный сценарий. Человек очень праздничный, он перенес действие в канун Нового года, и в этом новогоднем антураже дети разыскивают адресата найденной телеграммы, чтобы ее вручить. Получилось новогоднее обозрение, доброе, почти тимуровское по сюжету. И придумать, что это — издевательство над движением «красных следопытов», могли только люди больные. Но 1 200 копий фильма (сейчас эта цифра покажется запредельной) сгнили на складах.

— Помню, я только что пришел работать в газету «Советское кино», и там все толковали о «порочном фильме» «Айболит-66». А я никак не мог понять, в чем его порочность.

— Сначала картина вышла триумфально, потом ее тихо прикрыли. Но она свое взяла: ее даже пускали в «мертвое время» на сеансе в девять утра и она собирала полные залы. А «порочная» — потому что выискивались аллюзии. «Это даже хорошо, что пока нам плохо!» — пели герои, и тут же возникал вопрос: значит, нам плохо? Мы, понимаешь, идем от победы к победе, и нам — плохо?! Что там поют эти непонятные бармалеи: «Нормальные герои всегда идут в обход»? И это в стране с таким славным героическим прошлым, настоящим и будущим?! Мы покоряем, прокладываем, побеждаем, а тут какой-то деятель с музычкой и танцами ставит палки в колеса! Кому это может быть плохо, если нашему поколению обещано, что оно будет жить при коммунизме?! Что за фиги в кармане?

Кроме этих мифических фиг они уже ничего не видели.

«МНЕ ЧТО-ТО ПОСТОЯННО ОДИНОКО...»

— Он был человеком религиозным?

— Он жил с Богом в душе. Крестился поздно. Ему предстояла вторая операция, когда позвонил человек из Загор-

ска и сказал: не покреститесь — прокляну! Бред, конечно: как можно человека проклинать за то, крестится он или нет. И Ролан сказал: знаешь, Леночка, я это сделаю после операции. Не буду же я ставить условия: ты мне, Господи, даруешь годы жизни, а я за это покрещусь! У него много размышлений о религии и церкви, но он ненавидел сектантство, ханжество и не декларировал свою веру. Я считаю, что в его ролях и фильмах есть божья благодать, есть свет.

— Когда появились первые компьютеры, ему уже было немало лет. И меня тогда поразило, с каким детским восторгом он ими увлекся и с какими горящими глазами говорил мне об их возможностях.

— У него был очень хороший почерк. Организованный, разборчивый. Даже на нелинованных листках строчки ложились идеально ровно. А когда печатал на машинке, то если делал опечатку, не исправлял и не затирал ее, а отбрасывал всю закладку в сторону и начинал с начала. И вокруг всегда были горы бумаги. Компьютер был спасением: текст выходил идеально чистым. Кроме того, Ролан одним из первых у нас понял, что такое компьютер для кино, и создал при своем Фонде студию компьютерной анимации. Он считал, что виртуальная реальность и есть реальность кинематографа и теперь перед нею открываются новые горизонты.

— При своем темпераменте был человеком отрегулированным?

— Его энергетика была очень мощной. Но это не вулкан, который копит в себе энергию, а потом взрывается. Просто он был очень активный человек. Даже учась в театральном институте, к примеру, продолжал играть в драматической студии Дома пионеров. И он был очень верным. Когда его не стало, его однокурсники мне сказали: для нас рухнула стена! Мы всегда знали: позвоним, и, как бы он ни был занят или нездоров, обязательно выполнит просьбу. Ролан был надежный человек.

Конечно, с возрастом становилось труднее. И в последние лет восемь его больше тянуло к столу. Поспит часа два — и тут же садится за свой ноутбук строчить статьи. Уже часа

три ночи, я его зову спать, подношу то сердечное, то чайку горячего, а он все пишет... Писал много — программу «Дети, экран, культура», множество сценариев, из которых ни один не был поставлен.

«ТЬМА ЗРЯЧЕЙ НЕ БЫВАЕТ...»

Детский фонд — это была тяжелейшая ноша. Поначалу — прекрасные мечты, планы, из которых многие реализовались. А потом всё тяжелее. Экономические потрясения в стране нарастали, и все меньше было возможностей найти деньги на съемки. Но Фонд снял семьдесят картин! И это когда наш кинематограф практически умер, когда кинотеатры превратились в мебельные салоны! Это были фильмы без мата, без крови и голых задов. Получали на фестивалях призы, но зрителям их не показывали. Ролан пришел к Ельцину: у меня есть тридцать четыре картины, и я хочу их подарить российскому телевидению. Ельцин его обнял, кому-то позвонил, и двенадцать фильмов показали... рано утром. А потом спросили: кто будет платить за телевизионное время? Понимаете, мало найти денег и снять картину — так еще и плати за то, что ее покажут! Ролан был членом Президентского совета по культуре, уже существовала программа «Дети России», и он хотел в эту программу вписаться со своим проектом «Дети, экран, культура». В СССР для детей было создано очень много фильмов и спектаклей, действовала огромная программа. Все это растащили, все надо было собирать заново. Идея была такова: привлечь Минобразования, Академию педагогических наук, Союз кинематографистов, Главкосмос — и запустить спутник, чтобы в каждую школу пришли фильмы о Пушкине, Толстом, Чехове, о музеях, Михаил Козаков и Сергей Юрский прочитали бы стихи... Ведь сегодня талантливому мальчику из бедной семьи где-нибудь в Белореченске почти невозможно повторить судьбу Ломоносо-

ва! А модель образования, которую нам предлагают, даст подобие «фастфудов», интеллектуальных «макдоналдсов»: появятся «быстрые мозги», напитанные романами Донцовой, и хорошего ждать от таким образом воспитанных детей уже нельзя. Какие тут могут быть прорывы — экономические, философские, научные! От всего этого страшно болела душа его. Он ведь глубоко разбирался в системе воспитания, он этому посвятил свою жизнь. Но его программу даже запустить не удалось.

— А что с ней произошло?

— Все были «за». Но только за то, чтобы ее просчитать, нужно было заплатить 300 миллионов, а где их взять? И из Минфина пришел отказ. Еще он мечтал о создании натурной площадки в Сочи, даже договорился, что там построят свой Диснейленд с замками и чудовищами, с возможностями для съемок кинофантастики и сказок. Он говорил: «Я готов отдать эту идею тем, у кого есть деньги, пусть богатеют — но пусть строят. Но я боюсь, что вместо замков там опять будут показывать голые задницы, как на нашем родном телевидении».

«МНЕ ГРЕХ РОПТАТЬ — МЕНЯ НЕ ОБИЖАЛИ...»

— Почему он выбрал себе такую стезю — детский театр, детское кино, детские судьбы?

— А он не отождествлял кино для детей с детским велосипедом. Считал, что оно адресовано и детям, и взрослым. Говорил: кто-то работает в мраморе, кто-то — в глине, а я — в ребенке. Ребенок — магический кристалл. В нем все отражается и преломляется — и социальные перемены, и политические катаклизмы. Придя после Щукинского училища в ТЮЗ, он сначала думал, что ему не повезло. Ведь уже со второго курса все знали, что его берут в Вахтанговский театр, но перед выпуском Рубен Николаевич Симонов улетел в Чехословакию ставить спектакль и не оставил никакого

распоряжения. Были еще три театра, куда Ролана приглашали, он посоветовался со своим педагогом Леонидом Моисеевичем Шихматовым, и тот посоветовал выбрать ТЮЗ. И действительно, он очень быстро вошел в число лидеров, туда стали приносить свои пьесы Шатров, Львовский и другие хорошие драматурги. В стране тогда существовало шестнадцать ТЮЗов! Понимаете, в Гражданскую войну истребили многих мам и пап, потом понаделали детских приютов, а потом все-таки выработали государственную политику воспитания детей. И в этой политике система ТЮЗов занимала большое место, а московский ТЮЗ лидировал. Ролан говорил: более благодарного зрителя не бывает. Он полюбил этого зрителя и остался ему верен.

И оказался дальновидным. Вот, скажем, популярный в свое время фильм «Премия». Режиссер Сергей Микаэлян долго уговаривал моего отца Всеволода Санаева играть главную роль, но отец упрямо отказывался. И тоже был дальновиден: сегодня картину о том, как люди отказались от незаработанной премии, смотреть невозможно. А «Внимание, черепаха» можно смотреть и сегодня, и завтра. В нем дети хотят испытать панцирь черепахи на прочность, и им приходит мысль засунуть ее под танк и посмотреть, что с ней будет. Это же в ребенке — вечное: сломать — и посмотреть, что внутри. И всегда полезно ему напомнить, что черепаха — живая. Это то испытание, которое ребенок проходит вместе с взрослым. Оба должны понять, что жизнь — ценность. А история про Айболита, которому Бармалей мешает добраться в Африку и спасти больных мартышек, — она же всегда актуальна!

Быкова упрекали: что это вы адресуетесь и детям и взрослым, что за двуадресность такая? Они в ней подозревали двусмысленность. И правильно: взрослый зритель в картине видел поединок личности и ничтожества. Это тоже вечный поединок, и он сегодня обострился. Быков жил, когда главным было, чтобы чистая сорочка и денег хватило до зарплаты. Но ничтожество перед личностью тушевалось, чувствовало свою неполноценность. А теперь ничтожество мо-

жет сказать личности: если ты такой умный, почему такой бедный? Я видела балбесов лет шестнадцати: сидели в баре, пили вино за тыщу долларов и кричали — вы такого вина никогда пить не будете, а мы сейчас возьмем и не допьем! Истина, что добро лучше зла, поставлена под вопрос.

— В последнюю нашу встречу Ролан Антонович упомянул о задуманном фильме, где он хотел показать неизбежность Третьей мировой войны. Вы наверняка знаете об этом замысле подробнее...

— Это документальный фильм, который он не закончил. Называется «Неизвестный солдат», и в нем есть три важные даты: 50-летие Победы, полвека ООН и атомной бомбардировке Японии. Тогда эти даты символизировали прошлое, настоящее и будущее. Сопоставляя данные, Быков приходил к выводу, что мы на грани третьей мировой войны. И похоже, его пророчество начинает сбываться...

Из дневников Ролана Быкова

Наше ТВ мне представляется персонажем комическим. Оно выдумало себе несуществующего зрителя и якобы работает на него. А такого зрителя — нет. Нас зовут покупать «Дирол без сахара», иначе — кариес. И я в ужасе от кариеса. Фантасмагория: в стране, где не сегодня завтра может начаться гражданская война, где ежедневно льется кровь, а мальчики погибают в Чечне, нас пугают кариесом!..

Я прочел в американской русскоязычной газете статью Валерия Кичина: «Кто убил Листьева?». Автор задал очень верный вопрос — кого убили? Журналиста? Бизнесмена? И ответил: убили не журналиста, а коммерсанта. Убили его коллеги по телевизионной коммерции. А еще он писал о коротком, клиповом мышлении, которое насаждает телевидение: ни во что не углубляться, не лезть, не вмешиваться. Чуть тронули важную тему — сразу музычка, «оставайтесь с нами», реклама... Вот это и есть знамя коммерческого телевидения, которое само готовит себе убийц. Очень своевременный был вывод. Но наши газеты статью печатать отказались...

...Статья в американской русскоязычной газете, о которой упоминает Ролан Быков, — вот она. Я ее написал в начале девяностых для нашей «Общей газеты», куда меня позвал Егор Яковлев — выдающийся журналист-организатор перестроечных лет. Написал под впечатлением от недавно свершившегося убийства тележурналиста Владислава Листьева. Хотелось понять, отчего такие убийства становятся законом новой жизни и как профессия журналиста из всеми уважаемой вдруг стала ненавидимой. Статья уже стояла в номере, но в последний момент ее сняли — кому-то она показалась обидной для хороших людей. Удалось напечатать только в калифорнийской «Панораме» — то, о чем была статья, требовало выхода, и я решил: пусть хоть там! Но правду говорят: слово не пропадает. Статья попалась на глаза Ролану Быкову, и он мне позвонил, спросил, почему такое важное — и не у нас? Собирался ее «пробить». Не успел.

Пусть теперь будет и у нас. Но для этого следующую главу — серию — придется сделать, как ни грустно, телевизионной.

СЕРИЯ ТРЕТЬЯ: СКЕПТИЧЕСКАЯ

У КЛИПА РАЗГОВОР КОРОТКИЙ...

Стыдно сказать: я пошел в журналистику, чтобы быть полезным людям. Это был такой первый импульс. Уже вижу снисходительные улыбки. Кретин был, понимаю. Думал: врач лечит человека, журналист — общество.

Болезней было много. Рубрика «Письмо позвало в дорогу» не сходила с газетных полос. В редакцию обращались, как в ЖЭК или в обком партии: надеялись, что помогут. В отделах писем сидели очень серьезные женщины, строго контролировали — кому помогли, кому не удалось. И чтоб на каждое письмо был ответ. Бюрократия.

О главной болезни, конечно, не заикались, но частные нарывы лечили. Гласности побаивались в довольно высоких верхах. Помню неправдоподобную теперь картинку: второй секретарь большого обкома уважительно записывает в блокнот критические наблюдения приезжего журналиста. Он был прохиндей, этот секретарь, но делал вид, что репортер открыл ему глаза. Он боялся, что выйдет статья и обкомовская дурость станет видна начальникам в столице.

Тогда удалось сохранить один из лучших в стране театров.

К журналистам тянулись, как к доктору. Им верили. Письма приходили мешками, они излучали тепло и благодарность. Было хорошо на душе просто потому, что жизнь вроде проходит не зря.

Р-романтик с большой дороги...

Потом пришла демократизация. Тоталитаризм свергли. Бюрократов больше нет, письма никто не учитывает, на них можно не отвечать. Да их и писать перестали.

«Ух, как же вас, журналюг, в народе не любят!» — читаю в каком-то репортаже из «горячей точки». Похоже, автор процитировал это с гордостью.

Все плюсы и минусы поменялись местами. Профессии, ради которой я шел в журналистику, больше нет.

Наша печать, в массовом порядке вышедшая на рынок, как на панель, с единым лозунгом «Клиент всегда прав», в судорогах коммерциализации растерявшая и позиции, и традиции, сама роет себе могильную яму. Многие издания в нее уже свалились. Другие шатаются на краю.

О традициях нужен бы отдельный разговор. Об отечественной публицистике, например, какой почти не знает пресса Запада. Но именно поэтому пресса Запада, при всем ее умении добыть информацию и раскрутить сенсацию, менее интересна, чем наша времен многомиллионной «Литературки». Ведь публицистика — это драма не только факта, но и мысли.

В конце десятых годов XX века было решено, что пусть человечество топает само по себе, а мы пойдем своим путем. В конце восьмидесятых всё перерешили наоборот: любой опыт хорош, кроме нашего.

«Новая журналистика» драму мысли отбросила как наследие тоталитарного прошлого. Она вообще предпочитала не задумываться.

Тон печати быстро менялся, становился все базарнее и крикливее. Драма мысли все чаще заменялась гамом скандала. А потом была и вовсе перевернута вся привычная иерархия ценностей. На первых страницах некогда уважаемых изданий резвятся «светские хроникеры» — кто в чем, кто с кем...

В принципе, это шаг, как принято говорить, судьбоносный — вот так сменить иерархию ценностей: подрастают дети, уверенные, что нет на земле ничего более важного, чем последний прикид Филиппа Киркорова.

Похоже, «новая журналистика» более всего озабочена увлекательным процессом отречения от старого мира и отряхиванием с ног праха любых его традиций. Чтоб никакой преемственности! Чтоб сразу: хряп — и отрезали! Благое дело омоложения кадров стало лучшим способом побыстрее осуществить эту хряп-операцию. На роль властителей дум стали претендовать люди непосредственно из детсада. Манная кашка становилась для них универсальным критерием нравственности.

И вот пишет новорусский репортер — в сущности, тоже о том, чем его соблазнила профессия: «Журналист, горемыка, вынужден торговать собою. Да вы сами знаете про „вторую древнейшую". Так что подкормить журналиста, налить ему рюмочку, позолотить, если угодно, ручку — дело праведное. Журналист все-таки сила: не накормите, писать не будет».

Парнишка, конечно, с юмором, но вообще-то он всерьез. Это его кредо. И он хочет, чтобы «журналюг» любили?

«От романтики у меня начинается отчетливая тошнота» — это из программной статьи новорусского театкритика.

Ну хорошо. Что взамен романтики?

Уж это мы знаем, вскричали тут люди из детсада. И принялись упоенно делиться с читателем тем, как, где и сколько раз они мочились, какали и испытывали оргазм. «Люди, твою мать, орлы, куропатки, блин. По-моему, гениальная фраза», — восхищается «новый эстет» «новой драматургией».

Освободившись от груза мыслительных процессов, писать (на этот раз с ударением на втором слоге) стали много. От упоения собою к вечеру забывали, с каких позиций писали утром. Это было и неважно. Важно — «как я себя». «"Я" всегда убедительно, поскольку универсально. Все какаем», — делится размышлениями плодовитый «новый интеллектуал».

Но обильное непроизвольное словоиспускание — не журналистика, а медвежья болезнь.

Базар. А базар — не рынок. На рынке покупают — на базаре плюются семечками да бьют морду кому ни попадя.

И вот уже мордобой стал нешуточным: гибнут люди. И журналисты едва ли не в первую очередь. Понимаю болезненность темы, но не могу не вернуться к вопросу, много лет будоражащему воображение и совесть: кто убил Влада Листьева?

Конечно, был киллер. Возможно, был заказчик убийства. Мы не знаем и вряд ли узнаем, кто они. Но ясно, что своих убийц телевидение готовит само. Готовит трудолюбиво и ежедневно. Кует их, холит и тренирует уже много лет.

А как прекрасно все начиналось!

...В знаменитой программе «Взгляд» первых лет Перестройки улыбчивые молодые супермены — Любимов, Листьев, Политковский, Захаров, Додолев — предстали «рыцарями правды» и борцами за «новое телевидение». Смысл новизны, кроме разрешенной, но все равно вызывавшей уважение независимости суждений, был в особом ритме, в котором существовали динамичные молодые люди. Он был естественным, в нем было свое обаяние. Тогда он казался динамикой нового времени.

Сегодня ясно, что это — мотыльковость, которая из модного стиля постепенно перерождалась в жизненную позицию. Ни на чем нельзя сосредоточиться более чем на пять минут. Надо спешить: какая к черту философия, нас ждет очередной клип. Мысль, едва возникнув, зарезается на полуфразе, и уже никого не волнует, чем она завершится: наметили тему любой важности, отметились — и мимо.

За полтора часа программа успевала поговорить обо всем — и ни о чем всерьез. Но воспринимали ее всерьез. Как знак нового сознания. Как образ мысли поколения.

Отражала ли она потребности общества? Несомненно. Она давала иллюзию прикосновения к предметам доселе запретным, охотно и задиристо разоблачала. Но дальше не шла. Ее борьба состояла из мелких тычков-кусаний и никогда не переходила на уровень интеллектуальный, не стремилась разоблаченное осмыслить и тем дать обществу реальный толчок к самосовершенствованию.

Ибо у телевизионной программы не было — программы. Никакой вообще. Все как в коммунистической классике:

весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем... Что «затем» — об этом новая российская журналистика даже не задумывалась.

В разоблачениях отчетливо проглядывал коммерческий расчет — борьба хорошо продавалась, была в моде, общество политизировалось и требовало новых допингов, разжигающих митинговые страсти. Искать опоры некогда: надо расшатывать и разоблачать, разоблачать и расшатывать — это так современно! Поэтому пошатнут — и наутек, в спасительное пространство музыкального клипа, ориентированное на подкорку, а вовсе не на сознание. На инстинкты, но не чувства.

Это и для политики открывало новые горизонты: политика браталась с шоу-бизнесом, она обретала новый мощный рычаг манипуляции огромными массами людей, прикипевших к телевизорам.

В поисках новых, более динамичных и зрелищных телевизионных форм прогрессивные молодые люди не только делали из живой мысли удобоваримый фарш. Они дали себя использовать в таких политических целях, о которых и в страшных снах не помышляли. Инстинкты теперь доминировали как на телеэкране, так и на митинге, как в бесконечных клиповых камланиях, так и в Государственной думе. Академики Сахаровы и миротворцы Ковалевы, взывавшие к разуму, на этом фоне гляделись либо скучной аномалией, либо шутами гороховыми.

В топке «Взглядов» и множества эпигонских программ, хлынувших в эту расщелину журналистики, тогда сгорело практически все, на чем стояла не только советская идеология, но и национальная культура. Телевидение показало, что оно действительно огромная власть. Оно формирует общественное сознание. Но на уровне не размышления, а — гипноза. Формирует ритм жизни (мотылькового образца) и способность (точнее, неспособность) людей проникать в глубь явлений. Формирует для общества систему ценностей и модных имиджей.

На этих дрожжах выросло поколение «короткого дыхания». Поколение с бычьей шеей, «качки», «новые русские»

с хорошо развитым хватательным инстинктом и полным отсутствием культурных навыков. Пятиминутный сюжет был для них привычным размером. На шестой минуте они скучали и переключались на другую программу. А так как соскучившийся зритель — гроза рыночного ТВ, стало быть, надо удержать внимание любой ценой. «Оставайтесь с нами!» — неутомимо взывал с экрана Любимов.

Но удерживать внимание людей становилось все труднее. Клиповое сознание не предполагало мыслей самостоятельных и логичных. Клип не знал такой категории, как мораль.

Поняв, что политические клипы (ток-шоу, как именовали их во «Взгляде») перестают пользоваться успехом, Листьев легко перешел в сферу шоу-бизнеса, позаимствовав у американского ТВ удачную форму азартной игры-викторины. Возникло «Поле чудес», само название которого неизбежно вызывало ассоциации со Страной Дураков и еще раз подтверждало худшие подозрения: цинизм становился главной чертой новой журналистики. Телевидение первым уравняло и политику, и экономику, и все сферы жизни — с игрой, впрямую включив их в игровое пространство, сделав парламентские слушания — потехой, убийство — зрелищем, войну — азартнейшим из зрелищ. «Что наша жизнь — игра!» — это талантливый Влад Листьев доказал и жизнью своей, и карьерой, и даже смертью.

Элементом коммерческой игры был сам героизм первых правдолюбцев российского телеэкрана. Ироничные, артистичные и раскованные, как на арене, они очень грамотно, по законам рынка, сформировали свой имидж героев, охотно при случае подчеркивая эффектные опасности своего положения. Как-то они позволили себе даже леденящую кровь инсценировку: в момент передачи «Взгляд» тишину студии вдруг прорезали сухие хлопки выстрелов и откуда-то из-под потолка посыпались молодчики в пятнистых комбинезонах — случился вооруженный захват телестудии в прямом эфире, и зрители у экранов не сразу поняли, что это — всего лишь щекочущий нервы аттракцион, очередной клип на модную тему.

Порезвились, посмеялись, перемигнулись: «Оставайтесь с нами!».

В принципе винить ребят невозможно: они увлеченно и талантливо разрабатывали, в противовес осточертевшей системе советского партийного телевидения, новую вещательную модель. В разработках не было, как мы отмечали, никакой внятной программы — культурной или, не дай бог, идейной. Чтобы не изобретать велосипед, просто копировали приемы американского ТВ, без затей перенося их на отечественную почву. Делали свое дело, не слишком задумываясь о мере своего воздействия на общество и возможных последствиях.

Для них хорошо было все, что способствует коммерческому успеху, и они «раскрутились» всем на зависть: пошли шикарные круизы, дорогие роскошные фирмы, собственные бульварные газеты, на экранах закрутилась всероссийская рулетка, принося баснословные доходы.

Под мощным влиянием своего расковавшегося телевидения общество постепенно оттаивало от спячки. Оковы пали, но взамен не предлагалось никаких нравственных ориентиров, никаких богов, кроме доллара, никаких эстетических ценностей, кроме пряных, доселе запретных плодов, и никаких лозунгов, кроме: «Обогащайтесь!». И свобода воспринималась с предельной, пьянящей простотой: теперь все можно.

Параллельно с индустрией телеразвлечений активно развивалась новая для России индустрия информации. Она быстро вошла в общее игровое пространство и сделалась подобием пинг-понга. Возникли даже псевдоинформационные программы наподобие «Времечка», объявлявшие конкурс среди телезрителей на самую «крутую» новость, и любая утка шла в эфир. Авторы расплодившихся на всех каналах «Криминальных хроник» стали с бесстрастностью патологоанатомов рассматривать обезображенные трупы, живописные пулевые отверстия и раскващенные лица, смаковать методологические подробности преступлений.

По сходной модели зарабатывали популярность многие печатные издания: они принялись обрушивать на читате-

лей мегатонны крови, мистики, эротики и сенсационных разоблачений. Все это привело лишь к одному: общество окончательно перестало доверять своим средствам массовой информации. Оно интуитивно поняло: информация, от криминальной до политической, как и всё в стране, стала предметом купли-продажи. Рулеткой в азартной игре на «Поле чудес».

Нравы, до тех пор более характерные для уголовного мира, начали определять жизнь таких сфер, как идеология. Телевидение, все перестроечные годы усердно романтизировавшее образ героя-супермена, для которого главный аргумент — кулак или пуля, теперь все чаще ощущает тяжкие удары запущенного им бумеранга. Ведь если интеллект, гуманизм и сама человеческая жизнь более ничего не стоят на телеэкранах, их цена неизбежно падает и в общественном сознании. Если убийство и насилие перестают восприниматься как аномалия, становятся предметом репортерского стеба и входят в норму, если ухватки и лексика зэков определяют тон наиболее популярных газет и телешоу — рано или поздно вся эта журналистская уголовщина должна аукнуться в жизни. У пули, как у клипа, разговор короткий.

О разумном, вечном и тем более добром сегодня вспоминать не принято. Новая журналистика, похоже, пришла в мир, чтобы бить по голове, пугать и приучать к мысли, что мир — загон, и люди в нем свиньи.

За такую работу пока еще лучше платят.

И тонут в этой пучине последние островки, где когда-то пульсировала мысль, догорают угольки ретиво затоптанных традиций и моральных табу — всего, что составляло человеческую культуру.

ПИКАДОР, ЧЕШУЩИЙ ПЯТКИ

Теория канализации и контуры свободы

Наше ТВ за последние двадцать лет очень далеко ушло от прежнего, советского. Теперь уже многие считают, что некие руководящие лица первыми услышали зов нового времени и вовремя на него ответили. Конечно, время — категория вполне мистическая, но я уверен, что его непредсказуемость сильно преувеличена. Время, как и моду, делают конкретные люди, которым удалось пробиться к рычагам. Они его подминают под себя, имея в виду интересы, часто очень далекие от интересов времени. Более того, подминая, они способны время затормозить и даже повернуть вспять.

Кто-то остроумный сказал, что после крушения СССР Россия, приобщаясь к мировому цивилизационному процессу, впопыхах вместо водопровода подключилась к канализации. В случае с деградирующим на глазах телевидением это особенно очевидно. И меня теперь интересует: как это произошло. И так ли впопыхах. И так ли уж случайно.

В этой главе все совпадения со встреченными мною руководящими лицами случайны, но типичны, цитаты подлинны. Ее герой — лицо хоть и собирательное, но в основном вымышленное, и кажется иногда, что с другой планеты. Допустим, мы на Лапуте, свифтовском острове абсурда. У него с Землей общие звезды и светочи (Пушкин — везде Пушкин), но там свои руководящие лица, а телевидение зовут дальновидением.

...Главное открытие Пикадора: он придумал для дальновидения закон рынка. Не того, что во всем мире. А понятого на наш, особый манер: закон легких денег на легком рынке. Этот закон формулируется просто: после меня хоть потоп.

Потом пикадоров — парнишек, обеспечивающих пиками кого надо, образовалось много. На всех каналах, в процессе массовой канализации эфира сразу ставших похожими друг на друга. Но он был первым.

Почему он пошел в начальники, объясняет очень самоуверенно: «Чтобы на Общее дальновидение не прислали комиссара в пыльном шлеме, я решил заткнуть эту пробоину сам». То есть он заведомо считает себя лучше любого комиссара. Его высказывания, его теоретические выкладки заставляют отнести Пикадора к той категории мыслящих деятелей, о которых генерал Лебедь говаривал: «Это не глупость — это такой ум».

Он по специальности ихтиолог. И общество рассматривает как биологическую единицу. На дальновидении стал известен как ведущий программы «Пикадор». В кресло главбосса Главного канала Общего дальновидения был посажен одним олигархом, желавшим рулить страной. И тут же стал проводить в жизнь свои представления о том, каким быть должно новое дальновидение: «Образ канала меняется. И это ощущение должно усиливаться с каждой следующей неделей. Вне зависимости от того, как будет писать об этом пресса».

«Вне зависимости». Иными словами, общественное мнение Пикадора не интересует — важно только то, что думает он сам. Это значит, что Общее дальновидение им приватизировано, управляется по его разумению — поэтому и стало Главным каналом, каким его знают сегодня. Любую критику в свой адрес называет «черным пиаром». Для несведущих поясню: имеется в виду критика, кем-то заказанная и проплаченная. О том, что кто-то может писать по велению совести, Пикадор не предполагает.

«Мы выдаем в эфир только высококачественный продукт». То есть он считает высококачественным продуктом косноязычного Пусть-Говорилова и бесконечные «мыльные оперы», которыми заполняет эфир Главный канал страны, выдавая их по три-четыре в день и нормальные зрелища задвинув далеко за полночь.

«Если кто-то сочтет, что он должен воспитывать страну или народ, его пора помещать в клинику», — настаивает Пикадор. Что не мешает ему самому воспитывать население в соответствии со своими представлениями о народных потребностях. Сам-то он, конечно, выше этих потребностей.

«Я люблю дальновидение, которое чуть-чуть „грузит“, заставляет подумать, включает зрителя в активный процесс. Но бóльшая часть аудитории никакого процесса сотворчества не хочет. Она хочет, чтобы ей просто почесали пятки. Мы работаем в сфере обслуживания населения и предлагаем ему те пирожки, которые оно любит», — говорит он в интервью заграничному журналисту.

Если бы примеру Пикадора, торгующего на дальнорынке, последовал рынок продуктовый, наша страна до сих пор ела бы кашу, исконно русское блюдо. Но Петр I рискнул «грузить» Россию экзотическим заграничным продуктом под названием «картошка», а его последователи приохотили ее даже и к киви с ананасами. Рынок способен, оказывается, не только отвечать спросу, но и влиять на него, наши потребности расширяя.

Этот закон рынка Пикадор игнорирует: ему проще тупо следовать спросу, даже самому авитаминозному.

...Когда мы с ним встретились, он только начинал путь босса и охотно делился теоретическими выкладками по строительству принципиально нового дальновидения. Его тезисы поражали верностью постулата и своеобразием его трактовки.

Трудно было спорить, например, с базовым тезисом любого рыночника: хорошо то, что хорошо продается. В здравый тезис Пикадор внес свою крошечную, но ключевую поправку: хорошо *только* то, что хорошо продается. «Проезжая мимо автокатастрофы, вы разве не стараетесь углядеть, что там произошло?» — объяснил он. И воплотил тезис в жизнь: экраны тут же заполнились «Порожними патрулями» всех видов и жанров, дальновидение стало смахивать на кунсткамеру ужасов. Формально это была реакция на спрос. А на самом деле круг интересов закоренелых зевак навязывался теперь всему населению. И страна, от профессора до крестьянина, отныне была обречена отслеживать автомобильные аварии на московских улицах в нетерпеливом ожидании, когда покажут что-нибудь особенно страшное. Аварии с легкой руки Пикадора вошли в моду.

Второй любимый тезис Пикадора: не нужно всучивать населению Пушкина с Гоголем. И вместо них он стал всучивать Пусть-Говорилова с Лолой Бескомплексной. Ведь на самом деле, вопреки теориям Пикадора, дальновидение по определению не может не всучивать что-нибудь — если не Пушкина с Гоголем, то Кикарова с Мусеевым.

Он всерьез говорил об опасности «поддаться диктату группы профессиональных потребителей классической музыки». И полностью вытоптал ее в эфире, заменив диктат Чайковского диктатом Лерки Гадючки.

Что греха таить: многие, вкусив, охотно сели на иглу пошлости беспросветной, ибо пошлость беспросветная не требует мозговых усилий. Насильственная дебилизация — тоже род воспитания. Но Пикадор по-прежнему уверяет, что воспитание населения, пусть даже в таком странном духе, не входит в задачи дальновидения.

Тезис третий: «Аналитика на дальновидении — игра, а не реальность. И вопрос в том, кто лучше и искуснее в такой игре преуспел». Так Пикадор обосновал грядущую мутацию дальновидения из общественного форума в средство самой махровой пропаганды, причем по принципу «Чего изволите?». Зрители по-прежнему думают, что на экране что-то там всерьез обсуждают, а на самом деле им втирают очки. Политики переквалифицировались в шоуменов, и кто в этом жанре искуснее, тот и победит на выборах.

В нормальных условиях политика и шоу живут по разным законам: в шоу смешнее, когда дубасят по голове, а в политике лучше, если обойдутся без дубинки и всё решат миром. Предложенные шоуменом условия игры выгодны иным политиканам, но не выгодны обществу: все помнят, как два Судьбоносных Деятеля плескались напитками, но никто не помнит, по какому поводу. Общество отучается думать даже в ключевые моменты своей истории, вслед за дальновидением отождествляя политику с виртуальным шоу. Именно так самый эксцентричный из шоуменов стал в политике важной фигурой, потому что всегда готов хоть поговорить по любому вопросу, хоть потанцевать, хоть подраться. У дру-

гих таких талантов нет, они вечно гундосят про скучное — и это одна из причин, почему «правый фронт» вообще исчез с экранов, а потом и из действующей политики.

Зато стал популярен в эфирах литератор Гексогенов. Он чуть ли не главный эксперт по всем вопросам. Он известен тем, что способен так искусно и с таким напором утверждать невероятное, что массы ему немедленно начинают верить. Однажды он заявил, например, что компьютерное дело у нас стало развиваться именно при Сталине. И значит, не было разносных статей «Правды» о псевдонауке кибернетике — это всё наветы врагов. Гексогенова вовремя подкрепил сериал «Сталин. Live», где главный кормчий предстал человеком глубоко набожным. Практически как наши бывшие коммунисты, которые теперь стоят со свечечкой так смиренно, словно их собратья по вере никогда не расстреливали священников. По приказу того же Сталина.

Мифы плодятся на глазах — теперь уже с подачи почти всех каналов, принявших тезисы Пикадора за партийное указание. И мощь этих мифов не знает равных: останкинскую телевизионную иглу не зря сравнивали с циклопическим шприцем для инъекций. Под ее музыку галлюцинирует вся страна.

...Возникла непредвиденная ситуация: свобода рынка, оказалось, может противоречить свободе личности. Внутренняя свобода личности, оказалось, сегодня тождественна свободе от дальновидения. Превратившись из средства информации в средство наживы, оно стало безумным кукловодом, подцепившим на свои нити-коромысла всю страну. Беру программу Главного канала образца 1994 года — почувствуйте, как далеко увели страну Пикадор с его выучениками. Там показывали трансляцию с международного конкурса пианистов, передачу об актрисе Татьяне Пельтцер, репортажи с театрального фестиваля «Хрустальная Турандот», выступали Юрий Башмет с «Вокзалом мечты», Алексей Козлов с рассказом о джазе. Шли спектакли по Островскому и Арбузову, трансляции из Ленкома и Театра Сатиры. Документальные фильмы о Кандинском и Рерихе.

Пели Хворостовский, Синявская, Образцова. А вот большая передача о Питере Штайне и вечер, посвященный Феллини. Внимание зрителей занимали такие фигуры, как Карузо, Дали и Уитмен. Это был типичный эфирный пейзаж. Теперь первой новостью дня оказывается развод Абрамовича, а балет последний раз передали в день путча, отчего Чайковский в сознании новых масс теперь ассоциируется исключительно с государственным переворотом. Мы спикировали до попсы, гадалок и попов, ясновидящих и парапсихологов, и стране теперь легко можно втюрить любую небылицу: ведь «аналитика на ТВ — игра, а не реальность».

Беда только в том, что эта игра строит новую реальность, коммерчески выгодную для Пикадора и его дальновидения, но лишающую страну разума.

А после пикадоров — хоть потоп. Поэтому они легко играют с огнем. Как бы ненароком, «отвечая спросу», расчесывают самые темные инстинкты толпы — националистические, ксенофобские, агрессивные. Ньюсмейкеры — это теперь те, кто не умные, а шумные, и чем более дикое политическое заявление придумает такой ньюсмейкер, тем больше его будут показывать по дальновидению. И чем больше его будут показывать, тем больше страна будет верить его самым диковинным декларациям. Ее мозги заморожены, вместо них булькает приготовленное дальновидением варево. Она стала идеально управляемой.

Теперь людей снова можно убедить, что Земля покоится на трех слонах и одной черепахе. Вот показали новейшую версию смерти Пушкина: поэт — лучший друг царя, а царская охранка — лучший друг поэта. Лермонтов лично пытается пресечь бегство убийцы русских гениев за кордон, крича вслед Дантесу «Стой!» И теория мирового заговора против России, при всей ее бредовости, получает мощную эмоциональную подпитку: Пушкина действительно жалко. И в этом бесновании тонут не только жалкие голоса критики, но и голос самого Пушкина, который писал о своем любимом, по фильму, царе: «В России нет закона. Есть столб, а на столбе — корона». И даже инвективы Лермонтова («Вы,

жадною толпой стоящие у трона, Свободы, Гения и Славы палачи...») оказываются как бы клеветническими, ибо, по фильму, у трона жадною толпой стоял как раз Пушкин.

Стране уже не приходит в голову припасть к первоисточникам и слетевший из эфира миф — проверить. Она живет в новой, сформированной пикадорами виртуальной реальности. Она — на игле. С ней можно делать все, что угодно.

На выручку идет техника. Когда в нашем многоэтажном доме испортилась коллективная антенна, это случайно обнаружили только через несколько дней: оказалось, телевизор теперь включают исключительно как монитор для видео. Видеоаппараты продаются бойко, растет паутина кабельного телевидения с его каналами научными, культурными, познавательными и тематическими. Когда-нибудь рекламодатели поймут, что напрасно тратят деньги, и тогда пикадоры займутся чем-нибудь более выгодным.

А иначе их не выковырять.

СЕРИЯ ЧЕТВЕРТАЯ: ТЕАТРАЛЬНАЯ

«ИЗ ВСЕХ ТЕАТРОВ ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ ЯВЛЯЕТСЯ ЛЕНКОМ...»

По крайней мере, для меня это так. Я его воспринимал как чудо — Ленком короткой эфросовской, а потом решающей захаровской поры.

Марку Захарову удалось собрать фантастическую актерскую команду: смотришь теперь его старые фильмы, где он занял почти всю свою труппу, — такого совершенного ансамбля больше не припомню. Ансамбля в абсолютно музыкальном смысле слова. Это театр-оркестр, где свою партию исполняют все, от режиссера с художником до актера на роли «кушать подано». Впрочем, актеров на бросовые роли там и не было — ни одна роль не считалась незначительной, в эпизодах тоже только звезды.

Это актеры универсальные, они могут играть трагедию и мюзикл, кинофильм и рок-оперу, публицистику и фарс. Это актеры, не умеющие стареть: даже умирают они, так и не потеряв форму, на одном нескончаемом взлете.

И вот вместе с этой своей фантастической труппой и соавторами — Григорием Гориным, Андреем Вознесенским, Геннадием Гладковым, Алексеем Рыбниковым — Захаров уже несколько десятилетий определяет тонус жизни Москвы, театральной и интеллектуальной. Почти каждый его спектакль — событие. В каждом дух веселого бунта соче-

тается с упрямой верой в добро. Мрачноватое здание, где Ленин призывал учиться, стало университетом социального оптимизма. Даже в самые тусклые годы здесь бурлила мысль, а стало быть, жизнь продолжалась, готовила себя к другим измерениям. Оптимизм этот столь заразителен, что перед ним пасовали цензоры, придираясь к деталям, но сдаваясь перед аргументами искусства. Происходили чудеса: когда, например, авторы первой русской рок-оперы «Юнона и Авось» готовились к долгой цензурной осаде — а спектакль вышел с первой попытки и прошел более тысячи раз.

Менее осознан тот факт, что Захаров с той же командой создал новый для нас жанр в кино — на стыке двух искусств. Он взял лучшее из театра и из кино — то, что получилось, практически совершенно. Если бы такие фильмы, как «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен» или «Дом, который построил Свифт», появились в Голливуде (что невозможно — нужна другая ментальность), их авторы и звезды стали бы всесветно знамениты. Какой фильм может похвастаться тем, что в нем все актеры от главных до эпизодических гениальны? У Захарова это именно так. Станиславский мечтал о театре-доме, Захаров создал большее — театр-семью.

Он из тех редких театральных лидеров, кто умеет сотворить не спектакли — а мир. Свой, узнаваемый с первой мизансцены, кадра, звука. Неслучайно у него так часто герой — творец. Поэт, мыслитель, философ, волшебник. Театр равен жизни, а герои, заколотые картонным кинжалом, истекают настоящей кровью. Театр — зона свободной мысли, торжествующего благородства и посрамленного зла. Даже если это зло, как в «Драконе», вечно. Даже если зрители — толпа, глухая к разумному, доброму и вечному. Сценарий «Дома, который построил Свифт», мог бы разлететься, как «Горе от ума», на крылатые фразы, если бы фильм показывали чаще. Но не показывают. «Свифт нанял актеров, но губернатор оказался хитрее — он нанял зрителей». Театр и кино Захарова оказываются провидческими.

За внешней бравурностью, за карнавалом в творениях Марка Захарова не сразу заметишь, что они пронизаны болью. Точнее: они этой болью рождены. На ней замешены, настояны. Это высший род сценического мастерства — трагикомедия. Трагикомедия ближе привычному нам состоянию души. Она смотрит в глаза реальности, но оберегает от мизантропии. Она сохраняет веру, а в разум, совесть или в Бога — личное дело каждого.

Эти две беседы с мастером состоялись с разрывом в несколько лет. Первая — в 2001 году: Захаров выпускал в театре «Шута Балакирева» и только что вернулся из Сочи, где был председателем жюри фестиваля «Кинотавр». И вторая — в 2009 году, в канун его юбилея. Привожу здесь обе: время, как и расстояние, дает сказанному некую стереоскопичность: люди чуть меняются, и в этом мерцании часто открывается нечто важное. Проявляются интеллектуальная гибкость, способность реагировать на меняющийся пейзаж, постоянно себя корректировать — развиваться.

Сам великолепный литератор, Захаров любит говорить чуть витиевато, заковыристо, крайне дипломатично, однако с ироническим прищуром и неизменно мрачным видом. Это его броня. За броней — тот нежный, хрупкий, полный эмоциональных контрастов, тонко организованный мир чувств и мыслей, который пульсирует в его спектаклях и фильмах.

2001. МРАК АНАТОЛЬЕВИЧ

— На «Кинотавре» вы окунулись в бурный поток нашего кино. Вижу, что остались живы, — поздравляю!

— Даже получил удовольствие! Все-таки столько российского кино сразу я не видел давно. Чтоб купить билет и пойти в кинотеатр — такого со мной не случалось со времен «Сибирского цирюльника» и «Зависти богов». В Сочи же удалось понаблюдать над тем, что называют процессом. Еще я благодарен «Кинотавру» за то, что он помог снять стресс. У нас

в связи с выпуском спектакля «Шут Балакирев» возникало много проблем, за все надо было отвечать — и перед людьми, и перед делом, и перед совестью. И вдруг — свобода! Четырнадцать дней никто ничего от меня не требовал. Я отказался от положенного по регламенту второго голоса председателя жюри и мог ни на кого не давить. Мы откровенно обменивались впечатлениями и дали друг другу клятву, что за пределы жюри наши суждения не выйдут. У меня есть клановый предрассудок, или, возможно, принцип: о коллегах плохого не говорить. По крайней мере, уклоняться от этого.

— Но вы не уклонитесь от вопроса о том, что осталось в осадке?

— Было много тревожных эмоций и у меня, и у других членов жюри, что я осторожно высказал на закрытии фестиваля, и немедленно был обруган в прессе. По мнению одной газеты, я был невежлив и, вероятно, на кого-то намекал. И шли гипотезы, на кого я мог намекать.

— А на кого вы намекали?

— Этого я даже вам не скажу. Но в театре, когда пустой зал и люди не хотят смотреть твою продукцию, все становится понятно. А в кино, мне кажется, обратной связи нет. На земле более пятисот кинофестивалей, и даже если сделать очень странное произведение — а фантазии складываются не только в гениальную, а чаще в эпатирующую и шокирующую, но бездарную цепочку аттракционов, — то можно где-нибудь какое-то признание получить. Всегда найдется группа людей, которые больны общими профессиональными заболеваниями, и эти недуги деформируют их сознание. Так вот, если рассчитывать на это деформированное сознание, то вполне можно сделать фильм, который эта группа примет за произведение искусства.

— Как вы назовете это профессиональное заболевание?

— Это псевдоэлитарность, доведенная до абсурда. Когда есть семь или, может, двадцать семь человек, которые проникаются ощущением, что они поняли глубины и метафоры, строй сознания и подсознания, недоступные людям другой интеллектуальной организации.

— Среди ваших подопечных картин были образцы такого кино?

— Я бы не хотел уточнять. Наше кино переживает тяжелый период, и если человек сумел организовать кинопроцесс, он уже вызывает уважение. Я понимаю, что такое клановое мышление не делает мне чести. Но если придет, скажем, дочка известного актера или режиссера и, закончив театральный, захочет работать в Ленкоме, — 99 процентов за то, что я ее приму. Жизнь быстро все расставит по своим местам — наше дело жестокое, но помочь собрату по профессии всегда хочется. Поэтому я не буду говорить о конкретных неудачах, а могу сказать о тенденции. Вот режиссер с оператором организуют такое тройное отражение в стеклах, чтобы фиолетовая вода медленно падала в лунном свете при восходящем солнце. Организовали — и впали в такой экстаз совместный. Или оргазм. Они в нем замирают, как страусы с головой в песке, и получают неслыханное удовольствие. Получается, что ради этого визуального эффекта все произведение и создавалось.

— Дело не новое — в заграничном кино такого полнымполно. В датском, в корейском тож.

— Мелькают и у американцев такие кадры — оригинальные, странные и неожиданные. Но хорошие режиссеры почему-то ими не хвалятся. Кадр мелькнул и тут же сменился новым. А чтобы надолго замереть и радоваться визуальному эффекту... Еще Феллини заметил, что павлин на снегу в «Амаркорде» в эпоху глобального телевидения десять минут просуществовать уже не сможет. Он может мелькнуть, обрадовать нас, остаться в подсознании, но не может быть темой доминирующей и самодовлеющей. Эти домашние павлины — самая негативная часть наших впечатлений.

— Болезнь назовем нарциссизмом?

— Удивляет пренебрежение прокатом. Нельзя же совсем не думать о том, заинтересует ли кино зрителя! Я не за то, чтобы снижать критерии и подстраиваться под «сериаль-

ные» вкусы. Но даже образованный человек все-таки хочет получить удовольствие от посещения музея, карнавала или кинотеатра!

— На вас обрушился поток фильмов — с ним обрушились интересные идеи?

— Мне понравился «Нежный возраст» Сергея Соловьева. Сцена с чеченской войной длится несколько минут, но по ужасу, беспросветности и абсурду происходящего западает в память. Сначала озадачила фрагментарность фильма, но потом я подумал, что рассказ о любой жизни состоит из таких деталей — странных, радостных, постыдных, неприятных, счастливых. И еще я позавидовал Карену Шахназарову за начало его фильма «Яды, или Всемирная история отравлений». Здесь есть что-то от Зощенко: приходит сосед поесть котлеток, уединяется с женой хозяина в ванной, и когда хозяин в тревоге туда стучится, жена ему говорит: «Олег, как тебе не стыдно!» Замечательно.

— Если бы весь фильм удержался на этом уровне!

— Тогда это был бы шедевр. Но дальше все пошло добротно и красиво, под некоторым влиянием «Мастера и Маргариты» (хотя, возможно, это субъективный домысел) — начался костюмный фильм, и я его вполне оценил, но не так высоко, как начало, которому позавидовал. И жаль, что такой финал. Я бесконечно люблю Карена Шахназарова как художника и деятеля нашего кинематографа, но мне кажется, что снимать надо, когда финал уже придуман.

— В кино, как и в театре, вы человек идеи. И герои ваши — робин-гуды: выходишь с убеждением, что и Дракона можно одолеть. От такого направления ума — не было скучно на кинопросмотрах?

— Меня волновало, сможет ли кино удержать внимание зрителей. Мы сейчас в эпицентре такого информационного взрыва, последствия которого до конца не осознаём. Он даже экологически небезопасен.

— Но ведь то, о чем говорил Евгений Шварц, стало неактуально: добро и зло поменялись местами, словом «романтика» ругаются.

— Искусство развивается причудливым образом: то много режиссеров, то почти совсем нет, то шедевр за шедевром, то наступает всеобщее уныние. Но всегда будет интересна человеческая история, к которой я каким-то образом подключаюсь, — она задевает меня, мою жизнь, тревоги, комплексы, химеры. Вот я преподаю в Российской академии театрального искусства. И мы делали этюд, когда, читая японскую поэзию, юноша очень хочет коснуться руки девушки, и она тоже очень этого хочет. Оба смущены, оттого что в момент чтения таких стихов их тянет на чувственный контакт. Хотя эротическая энергия — первое, что организует настоящий энергетический контакт между людьми. И я думаю, это вечная тема, которая будет всегда. Здесь все сложности, перепады и зигзаги человеческих отношений. И даже отношений с государством, которое тоже принимает разные обличья: то это сила тупого подавления, то распада, то сила, которая подбадривает и зовет к добрым акциям. Это разнообразие жизни человека на земле в короткий период от рождения до смерти всегда будет интересно.

— Вас устроил уровень сценарного и режиссерского мышления в фильмах? Уровень актерского умения? Увидели ли вы потенциально крупные таланты? Будущих Евгениев Леоновых?

— Если брать такую планку, — ничего похожего, хотя качественные работы были. Ясно, что наше кино сейчас на спаде. Хорошо, что пришло много новых людей, но произведений, которые изумляли бы новизной и стали бы открытием, как когда-то «Девять дней одного года», «Баллада о солдате» или «Комиссар», на горизонте нет.

— В вас удивительно совместились два имиджа. Выходя на аплодисменты в финале удавшегося спектакля, вы производите впечатление человека прагматичного, слегка циничного и скептичного. В самих же спектаклях и фильмах вы чистейший романтик и всегда стремитесь, чтобы каждая вещь становилась общественным событием — от «Тиля» до «Шута Балакирева». Но если взять контекст сегодняшнего искусства, не покажется это все принадлежностью прошлого?

— Наверное, мной движет амбициозность или даже тщеславие — чтобы Ленком был театром посещаемым, чтоб спрашивали билетики, чтоб он привлекал и театралов, и тех, кто зашли впервые. Знаете, у нас только один раз был полупустой зал — когда после событий у Белого дома мы раздали бесплатные билеты и еще раз убедились, что зрительская психология требует изучения. Льготные билеты теряют в глазах зрителя свою ценность, а когда билеты очень дорогие — зритель больше аплодирует: хочет себя убедить, что не зря заплатил деньги. А что касается имиджа... я часто делаю глупости, но сохраняю важную физиономию. Вот даже завел в кабинете прозрачные двери — актеры проходят мимо и видят, как я обдумываю стратегические планы. А на самом деле в этот момент у меня, возможно, нет ни одной мысли в голове. И я как раз человек нерациональный, во мне бушует «авось», русские ширь и удаль, хотя намешано много всего — есть корни русские, татарские и еврейские. Романтизм, наверное, превалирует. И радость бесшабашная, часто не мотивированная. Но — просчитываю. В последнее время просчитываю две вещи: финал первого акта и финал спектакля. И еще просчитываю, чтобы проект был интересен уже на уровне афиши. Если на афише написать: «"Вишневый сад", Захаров» — не дай бог! На это я не решусь.

— А как же «Феллини: Сатирикон»? Через двоеточие?

— Мысль хорошая, спасибо.

— С таким складом характера и потребностью в радости — как все-таки вы не уснули в сочинском кинозале?

— Современники всегда были недовольны своей драматургией. Если бы трагически не окончилась жизнь Грибоедова — что бы о нем говорили? Исписался старик, после «Горя от ума» ничего создать не смог! Я сейчас занят воспитанием нашего молодого артиста Фролова — шута Балакирева. Он в ГИТИСе был весельчак, травил анекдоты, байки рассказывал, вокруг всегда стоял хохот. Мне это ужасно не нравилось, потому что есть закон: если человек весел за кулисами, то на сцене он тихий. И наоборот. Каким занудой был Аркадий Райкин! Тот же Леонов — такой самоед: вечно

сомневался в себе, в тебе, в пьесе... Настоящий комик бережет себя для того, чтобы выбросить энергию на сцене. Так вот, к Фролову я просто запретил подходить — чтобы он был один и думал. Занялся бы медитацией или молитвой. Или что-нибудь читал. Я его убедил в том, что мы будем растить из него настоящего комика, если он поддастся нашим усилиям, что пока неизвестно. И так его запугал, что он в последний период жался по углам и ни с кем не разговаривал. Что же касается меня самого, то я комиком себя не считаю, но человеком веселым — да. Так что прозвище «Мрак Анатольевич» мне когда-то дали неслучайно.

2009: АНАРХИЧЕСКИЕ НАКЛОННОСТИ

— Общественность взволнована: вы собираетесь инсценировать роман Владимира Сорокина «День опричника». Ваше намерение не иссякло?

— Есть два проекта, которые у меня под парами. «День опричника», на который я потратил много сил и вдохновения. Владимир Сорокин одобрил идею, сделал замечания по поводу женских ролей, и работа над окончательным вариантом инсценировки еще предстоит. Второй проект связан с «Вишневым садом» Антона Павловича Чехова. По разным внутритеатральным причинам пьеса выигрывает, когда больше женских ролей, — и на труппе, и у режиссера, и у зрителя. Кроме других достоинств, у «Вишневого сада» есть и это преимущество: там много женских ролей, которые не надо досочинять.

— Но я не поверю, что Чехова вы собираетесь ставить слово в слово.

— Представьте: если бы я делал фильм по «Обыкновенному чуду» Шварца точно так, как пьеса написана, — это было бы нечто неудобоваримое. Надо было искать кинематографический эквивалент. Точно так же надо думать и о сценическом эквиваленте любой, пусть даже гениальной пьесы.

— Тогда интересно: вы смотрели недавний фильм Сергея Овчарова «Сад»? Овчаров шел от того, что Чехов не был согласен с трактовкой Станиславского и считал «Вишневый сад» смешной комедией. Что вы на этот счет думаете?

— Я мог бы многое сказать по поводу этого фильма, но у меня есть правило — проявлять клановую солидарность. И я постараюсь уклониться от ответа на ваш вопрос. Единственное, что могу сказать: я все-таки ушел с середины.

— Но я сейчас о концепции. Вы-то собираетесь в «Вишневом саде» вернуться к жанру комедии?

— Да, конечно. Но это не комедия в «концертном» варианте, какой у нас возникает в творениях шоу-бизнеса. Это комедия другого склада, непривычная комедия... Со мной произошел один комедийный эпизод. Мы показывали «Женитьбу». В первом ряду сидел пьяный, вел себя тихо. Но когда Броневой сказал, обращаясь к свахе: «Вам, матушка, это так не пройдет! Я пожалуюсь на вас в полицию!», пьяный не выдержал и спросил его: «И тебе это надо?» Зрители не прореагировали — им это не показалось смешным. Но артисты это хорошо запомнили. И я теперь эту фразу прикладываю к некоторым обстоятельствам моей жизни и к некоторым предложениям, которые я получаю.

— Итак, теперь ваш ближайший проект — не «День опричника», а «Вишневый сад»?

— Не исключено.

— Действие книги Сорокина происходит в недалеком будущем, когда Россия отгородится от мира стеной. Не боитесь, что его предупреждение станет явью раньше, чем вы его реализуете на сцене?

— Я боюсь очень многого в нашей жизни. Я знаю еще и о глобальных рисках. И о непредсказуемости нашего будущего и нашей экономики. Кроме того, если одна и та же идея посещает сразу многих людей, всегда есть вероятность, что она осуществится.

— Чем вас привлекла эта книга?

— В ней идет речь о наших стихийных националистических порывах. Сорокин исследовал некоторые пути, веду-

щие к деградации — страшной, жуткой, но и гомерически смешной.

— Сорокин обращается к эпохе Ивана Грозного и опричнины, Павел Лунгин спешно снимает «Ивана Грозного», пытаясь то ли дополнить, то ли поправить Эйзенштейна. Грозный появится и в новом телесериале. Почему эта фигура вдруг стала актуальной?

— Наверное, по тем же причинам, по которым Сталин хотел, чтобы все зверства, которые учинялись Малютой Скуратовым и опричниками, были морально оправданы и признаны объективной исторической закономерностью. Слишком много похожего.

— В 1991-м мы все были наэлектризованы осуществляемыми, казалось, надеждами. Это был момент реального национального подъема, и мир радостно приветствовал вхождение России в семью демократических наций. Казалось, это навсегда, но оказалось — очень ненадолго. Почему, на ваш взгляд, демократия никак не укоренится на нашей земле?

— Здесь одна из причин, почему я склоняюсь к «Вишневому саду». Там исследуется эта зыбкая динамика нашего существования: отчего наши помыслы никак не обретут некий цементирующий состав, который лег бы в основание нового гражданского общества. Демократического. С элементами обязательного либерализма. Это генеральный путь, по которому идут все страны. Они иногда прерывают свое развитие, возникают темные периоды их истории — фашизм или военная хунта, которые потом, будь то Греция или Чили, все-таки уступают место гражданскому обществу и демократическому построению государства.

— «Только жить в эту пору прекрасную...»

— «...уж не придется ни мне, ни тебе»? Да, я понимаю. Мы очень неспокойные люди, у нас метания происходят. У нас очень сильные анархические наклонности. Даже то, что мы подарили миру великую классическую литературу, — это ведь тоже от национального перегрева. Я часто бываю в Германии и понимаю, что так парковать свои машины мы ни-

когда не сможем. Потому что никогда не сумеем воспринимать некоторые разумные команды. Иногда такие команды нужны. Например, в Германии есть человек, отвечающий за ландшафт. Если вы живете на этой улице, то, будьте добры цветочки, которые вы выставляете, подбирать определенного цвета. Голубенькие, например. Так решено в ратуше.

— Но это же ограничение свобод! Я хочу желтенькие!

— Да! И хочу парковать машину там, где мне удобно, не хочу тормозить на «зебре». Но если в Европе я иду по «зебре», то метра за четыре до нее все машины замирают. Для большинства россиян это пока вещь невозможная. Это долгий путь, и я думаю, что в ближайшие десятилетия мы его пройти не сумеем.

«ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГЕРОИЗМЕ У МЕНЯ ИЗМЕНИЛИСЬ»

— С возрастом начинаешь понимать, что у него, помимо понятных недостатков, есть преимущества. Вы с этим согласны?

— Мой любимый композитор Геннадий Гладков как-то сказал: «Я понял, что такое счастье. Счастье — это когда утром просыпаешься и у тебя ничего не болит!» Так что есть, конечно, издержки, но... Когда-то я считал, что выйти на сцену с высокой температурой или в день смерти близкого человека (такие случаи у нас бывали) — это героизм, который завещали нам наши учителя. Сейчас считаю, что — нет. Правильнее отменить спектакль. Когда Саша Абдулов был уже тяжело болен, я прилетел проведать его в Израиле и попросил написать что-нибудь для артистов — предстоял сбор труппы к открытию сезона. И он написал, перефразируя Станиславского: «Любите не искусство в себе, а свое здоровье, будьте к нему бережны». Эти слова я запомнил. И представления о героизме у меня изменились. И когда я услышал, что

у нас опять будет не сбор урожая, а борьба за урожай, и что в Петербурге студенты с научными работниками выехали на картошку, причем это трактовалось как радостное событие, — для меня это означало абсолютный регресс.

— Эту возможность сравнивать я и имел в виду, говоря о преимуществах возраста. Отчетливей видно, что страна пытается наступить на те же грабли, и эти грабли неминуемо огреют ее по лбу. Может, драма современной России в том, что вместе с СССР отброшен опыт целых поколений?

— Американцы иной раз кажутся и неглубокими, и несерьезными, но у них есть мощные интеллектуальные центры. Очаги высочайшей культуры, к которой люди тянутся. А у нас утечка мозгов сказывается очень тяжело именно на таких интеллектуальных центрах. Но я верю, что у нас в этом смысле большие резервы. Есть официальный телевизионный рейтинг, а есть более точный рейтинг в Интернете. Там бывают большие расхождения. Многие молодые люди тянутся к тому, что на ТВ считается устаревшим и «нерейтинговым».

— Тогда вопрос, который я задаю всем деятелям культуры, получая самые противоречивые ответы. Понятно, что жизнь влияет на искусство. А вот формирует ли искусство — жизнь?

— Я думаю, что да. Даже самым прямым, простейшим образом. Вышел фильм «Сельская учительница» с Марецкой — и множество молодых ринулись в сельские школы преподавать. А сейчас прежде посмотрят: проложена ли туда дорога? Работает ли она круглогодично или только когда сухо? Какая будет зарплата? И я думаю, что это разумно.

— Это было бы разумно. Но ведь они и рассматривать этот вариант не станут. Они прекрасно понимают, что там нет дискотеки.

— Тем не менее, когда поманили идеи фермерского движения (потом многих, правда, они обманули), мы почувствовали «зов земли». Наши люди связаны с российской равниной, а поскольку мы изначально аграрная страна, то это чувствуется. Я сейчас получил маленький участок в Кур-

кино и заметил, что при виде посаженного мной листочка во мне просыпается нечто вроде персонажа из рассказа Чехова «Крыжовник». Правда, есть и та неуверенность, которой пронизан «Вишневый сад»: может прийти человек и сказать: «Вы в лесоохранной зоне и живете тут незаконно!»

— При этом выяснится, что этот участок просто кому-то понадобился. Мы сейчас в зоне узаконенного бандитизма, а вы — «Вишневый сад»!

— Да, криминал нас, я бы сказал, побеждает. Он изворотливый: меняет тактику, стратегию, лексику...

— Иерархию ценностей и предпочтений...

— И мы ощущаем себя беспомощными. Но именно «Вишневым садом» мне хочется показать, что это — временное. Что можно сделать усилие — и остаться человеком. Вот разбился самолет, и человеку, который в лесу собирает грибы, под ноги падает бумажник с деньгами. Я не возьму просто потому, что не буду себя уважать. Я берегу свою совесть и свои взаимоотношения с Богом, в которого верю. Но это движение к совести — оно в стране все-таки совершается. Интересно: роль Лопахина в «Вишневом саде» писалась для Станиславского. Возвышенная душа, которая может вдруг почувствовать купеческий размах и оказаться во власти низменных инстинктов, но потом совершает усилие и остается Человеком с большой буквы.

«СЦЕНАРИЙ МОЕЙ ЖИЗНИ МОГ БЫТЬ ДРУГИМ»

— Вы за публикой Ленкома наблюдаете много лет. Она меняется? Приходится ли адаптироваться, приседать?

— Знаете, первый акт не должен закончиться массовым уходом публики. Некоторые умные режиссеры делают спектакли без антракта. Как-то раз и я так сделал, но потом пообещал нашему буфету, что больше — никогда в жизни. Поэтому думаю о том, чтобы зритель остался. У американцев

есть исследование: в кино критическая минута, по их данным — седьмая. Именно тогда зритель решает, досмотреть ему фильм или уйти. Есть кредит доверия. Когда критическая точка пройдена — начинается непосредственная радость от созерцания того, что творится на сцене. Это надо угадать. Спектакль должен хранить в себе тайны, которые зритель разгадывает. Надо, чтобы в финале публика превращалась в коллектив с единым настроением, единой радостью.

— Это вам удавалось, насколько я помню, всегда. Но ведь в театр и ходили затем, чтобы ощутить себя в кругу единомышленников. Вы посылали со сцены импульсы, они читались залом и его объединяли. Сейчас подтексты не нужны. Механика вашего взаимодействия со зрителем изменилась?

— Да, теперь интереснее движения души, сложности человеческих взаимоотношений, их динамика, которая формируется на наших глазах самым непредсказуемым образом. Но все равно я это каким-то образом рифмую с тем, что происходит за стенами театра. У нас идет «Шут Балакирев». И там один не совсем положительный персонаж говорит: «Войной русских людей пугать не надо!» После печальных событий, связанных с войной в Грузии, в зале на этой реплике стали возникать дружные аплодисменты образца шестидесятого года. Я даже испытал определенную радость оттого, что наши проблемы — вечные.

— Вы три года провели артистом Пермского театра драмы. Что вам дала провинция?

— Я очень ей благодарен. Я был пассивный среднестатистический москвич, энергетически плохо заряженный. А в Перми началась какая-то перестройка в организме. Мне был двадцать один год, я стал бешено работать для газеты, рисовать карикатуры — и они печатались. Стал заниматься концертной деятельностью и потом, когда оказался в студенческой самодеятельности, понял окончательно, что я тот человек, которого могут слушаться. И могу формировать то, что хочу. Заканчивая ГИТИС, я таким человеком не был. Это мне дали Пермь и Пермский университет с его драматическим коллективом.

— Но вы могли бы остаться в Москве и начинать в театре МГУ.

— Просто так постучаться в театр МГУ я не мог. Когда я вернулся в Москву, мы с женой оказались на мели, и меня устроили руководить драмкружком в Станкоинструментальный институт. Мы поставили спектакль по пьесе Штока «Чертова мельница», он имел резонанс в студенческой среде, и Сергей Иосифович Юткевич, которому доложили, что есть талантливый коллектив, сказал: «Пусть приходят». Так что для этого нужно, чтобы было стечение обстоятельств. Если бы я не поехал в Пермь, думаю, сценарий моей жизни был бы другим.

— Вы давно не ставите музыкальных спектаклей и фильмов. Почему?

— Мы с Алексеем Рыбниковым пробовали — получалась матрица, снятая с «Юноны». Это как если бы после успеха моих телефильмов сделать «Мюнхгаузена-2». Чтобы опять были Королева, Король, придворные... Опасность повторять и цитировать самого себя была, и я ее вовремя узрел.

— Я-то думаю, что вам удалось создать свой, новый для нас кинематограф, со своей эстетической системой. Я бы его назвал теа-кино. На грани двух искусств родилось что-то новое и уникальное.

— Я попрошу, чтобы эти слова обязательно были напечатаны. Потому что это песня.

— Вы осознанно шли к этому симбиозу, или это получилось просто потому, что вы человек театральный, условность — способ вашего мышления?

— Если заниматься самопознанием, наверное, многое можно обнаружить. Во-первых, я понимал, что не имею права снимать фильм на полку...

— ...И взялись за «Дракона», который лежал на полке всегда!

— «Дракон» — это когда уже пахнуло новым временем, уже вышло «Покаяние»... Во-вторых, я снимал фильм для телевидения и подсознательно формировал свои сочинения для домашнего экрана. Геннадий Гладков сочинял музыку,

и она звучала во время съемок. Это влияло и на оператора, и на актеров. На темпы. Даже на работу художников по свету. Процентов восемьдесят я сочинял в голове, прочее оставлял для импровизации. Когда в «Обыкновенном чуде» Король торжественно выходил на венчание, я просил Евгения Павловича Леонова поднять руку, как это обычно делали члены Политбюро на мавзолее. Леонов, уже имевший большой опыт в фильмах Данелии, сказал: «Маркуша, это мы все будем переснимать. Причем за те же деньги!» Но фильм планировался как новогодний подарок зрителям, к нему уже относились с симпатией, и телевизионное начальство все приняло. Но в Доме кино это поднятие руки вызвало не просто аплодисменты — состоялось какое-то радостное братание.

«АРТИСТЫ — НЕРВНЫЕ ЛЮДИ»

— В своем последнем интервью Саша Абдулов рассказал мне о репетициях «Женитьбы». Какое это счастье, говорил он, когда столько талантов собираются вместе и каждый вносит что-то свое! Как вам удалось собрать в своем театре такую семью?

— Наверное, во мне сидит если не талант, то способность к созданию питательной среды. Я пришел, когда после вынужденного ухода Эфроса в театре был тяжелый период. Люди устали от полупустого зала, пришлось положить много сил, чтобы исключить пьянство во всех цехах и сферах. И чтобы люди приходили вовремя на репетицию. Я даже совершил подвиг, когда сказал народной артистке: «Вы опоздали — отдыхайте!» Это, правда, было один раз в жизни, и тогда, когда я пришел драться. Сейчас, наверное, я бы сделал вид, что не заметил.

— А народная артистка перестала с вами разговаривать…

— Нет. Она была хорошей актрисой — Елена Алексеевна Фадеева. Она потом подарила мне замечательную работу в «Трех девушках в голубом». Так что дело, наверное, в пи-

тательной среде, где формируются и вырастают люди. Становятся достоянием не только Ленкома, но и кино, и телевидения. Это очень важно.

— Внутритеатральные дрязги всегда каким-то образом видны на сцене. А в Ленкоме такое ощущение, что все друг друга любят. Это они так хорошо играют?

— То же самое, слово в слово, мне сказал Андрей Максимов. Он был на спектакле и сказал комплименты Чуриковой. Чурикова растаяла и попросила то же самое сказать Захаровой. Захарова тоже растаяла и попросила то же самое сказать Чонишвили. Он был потрясен. Я далек от идеализации: в любом театре есть свои болезни, их бациллы все равно витают в воздухе. Просто надо, чтобы был легкий фон. Чтобы они не могли размножаться и превратиться в эпидемию.

— Вам часто приходилось идти на компромиссы?

— Наверное, они были, но не запомнились. Помню, как мы готовились к одному компромиссу — с «Юноной и Авось». Прикидывали, что мы отдадим цензурному аппарату. А что не отдадим — как в «Трех девушках в голубом», которые четыре года не могли выйти на сцену. Но случилось чудо, спектакль приняли. Впрочем, был один компромисс. Меня уже решили снимать с должности, и директор театра сказал: «Надо ставить „Оптимистическую трагедию"». И тогда у нас впервые состоялся бунт на корабле. Збруев заявил: «Не хочу участвовать в этих играх!» Тогда я написал сценарий как для кино, провел большую подготовительную работу, нашел для Збруева замечательную роль белого офицера, которого ведут на расстрел. Спектакль шел недолго, но мы его долго вспоминали. В нем возник в новом качестве Абдулов — он играл Сиплого. Было много хороших находок — когда, например, противоборствующие стороны пели одну и ту же песню с разницей в полтора такта. Или когда Евгений Павлович Леонов в роли Вожака собрал все свои наблюдения над номенклатурными работниками: как они сидят в президиуме, и как переговариваются, и как что-то записывают, когда говорит начальство. (Это я усвоил очень быстро и при встречах с цензурным аппаратом тоже доставал блокнот и делал вид, что

записываю, — это всегда производило благоприятное впечатление.) И была Инна Михайловна Чурикова в роли Комиссара — на тоненьких каблучках и с зонтиком. Все испортил наш знаменитый кутюрье Слава Зайцев. Он вошел в каком-то легкомысленном шарфике и сказал при начальстве: «Ну, Маркуша, ты им всем и врезал!» И закатил поцелуй, как Брежнев Хонеккеру. И тогда началось трехмесячное исследование: а вот у вас на сцене висят фотографии — что это за люди? Может, меньшевики, эсеры, анархисты? Но спектакль все-таки вышел и был хорош.

— Почему цензура была к вам особенно подозрительна?

— От меня ничего хорошего не ждали — понимали, что должны быть какие-то скрытые колючки и шипы, направленные в сторону нашей действительности. Эфрос, например, был мало озабочен политическими проблемами, но ему не простили того, что он был свободным человеком. И от него можно было ждать чего-то непредсказуемого. Мне это после девяностых объяснил историк Волкогонов: «в инстанциях» существовал список людей, которые могли представлять угрозу. С ними поступали весьма радикально. Но порядка не было и в этом, и я как-то уцелел.

— Есть вещи, о которых вы жалеете как о чем-то упущенном?

— Я некоторых хороших артистов не разглядел. Оказывается, ко мне приходил показываться Максим Суханов — а я как-то не обратил внимания.

— А как насчет знаменитого сожжения партбилета перед телекамерами? Вы по-прежнему считаете это правильным?

— Нет, я так не считаю после того, как мне жена сказала: «Это твой самый безвкусный поступок!» Называться умом, честью и совестью нашей эпохи я после событий в Белом доме не мог, и на меня подействовало заявление Назарбаева о том, что ГКЧП поддержали все секретари райкомов и обкомов. Но надо было уходить достойно, как Ельцин. А то, что было сделано, — сделано с дурацкой театральностью, о которой я сожалею. А о самом поступке — нет, не жалею.

— Ваш театр поэтический и романтический, ваш типичный герой — рыцарь, Ланцелот. Но романтический театр, принято считать, иссякает. Романтика сменилась чем-то прямо противоположным. Вы с этим согласны?

— То, что во мне бушует дурацкий романтизм, даже иногда беспочвенный и бессмысленный, — это безусловно. Както мои студенты показали фрагмент одной пьесы, где мама пьет, сын наркоман, и вообще ужас на ужасе. Я им сказал: ребята, у нас такая трудная жизнь, так много обрушивается на нас негативной информации, и для обострения давайте сделаем так, чтобы отец жил с дочкой, а мама тоже наркоманка, и показать, как она шприц загоняет себе в вену, — и так доведем эту историю до логического конца. Больше мне ужасов не показывали. Есть известная формула: люди идут в театр удивляться новой правде. А не просто новым ужасам. Ужасов сейчас хватает на улицах, и напугать зрителя окончательно — я такой цели не ставлю.

КОМПЬЮТЕРНЫЙ ТЕАТР

Королевские игры ведут
к поминальной молитве

Драматурга Григория Горина я воспринимал как нового Евгения Шварца: он умел делать знакомое — новым, наделяя чисто горинской иронией и рассматривая сюжет как повод для собственных размышлений о природе человека, как правило, печальных. Врач по первой профессии, он выстраивал анамнез общественных хворей, причем делал это с изумительной артистичностью и изяществом, никогда не опускаясь до грубо злободневных аллюзий. В этом смысле он стал полноправным соавтором всегда актуального Ленкома эпохи Марка Захарова и того особого «теа-кино», кото-

рое они с Захаровым сотворили вместе и аналогов которому в кинематографе нет. Их спектакли «Тиль», «Королевские игры», «Поминальная молитва», их фильмы «Дом, который построил Свифт», «Тот самый Мюнхгаузен», «Убить Дракона» — работа в высшем смысле слова командная, студийная, азартная — работа не только единомышленников, но и людей одной крови. Поэтому неожиданная кончина Горина была для театра потерей непоправимой — словно выбили одну из главных опор.

Это наше интервью, одно из последних в жизни драматурга, записано за полгода до его смерти и в самый канун нового столетия — в ноябре 1999 года. В театре еще идут репетиции новой пьесы Горина «Шут Балакирев», еще никто не знает, о чем она. Наэлектризованная публика загодя штурмует кассы. Как, впрочем, всегда в Ленкоме — театральном доме, у которого большая история, но который заново построили Марк Захаров и Григорий Горин. Мы проговорили почти два часа, и теперь, спустя десятилетие, оказалось, что он видел надолго вперед.

ДОЛЖНО БЫТЬ НЕМНОЖКО ВЕСЕЛО...

— Актер обязан чувствовать аудиторию. Режиссер тоже. Чувствует ли аудиторию драматург? И как учитывает ее в своих пьесах?

— Моя публика состоит из людей двух типов. Первые любят драматургию притчеобразную, с элементами истории, причем для меня здесь очень важны неожиданности в развитии судеб. Мне не дан психологический анализ, а вот некоторая авантюрность — свойственна моему характеру и способу сочинительства. И вторая часть аудитории — те, кто хотят почерпнуть в театре какие-то мысли о своей жизни. И я хочу в этой их жизни присутствовать как драматург в моем возрасте и с моим пониманием жизни. И поделиться своими размышлениями. Иногда хватаю себя за руку, чтобы не допустить

декларативности, какая была в моей первой пьесе «Убить Герострата». Там есть монологи о фашизме, обращенные в зал. А теперь было бы смешно пугать Геростратом как первым фашистом, когда современные фашисты гуляют по улице.

И все это должно быть немножко весело — такое свойство письма. Острота́, в которой есть мысль. Просто веселую комедию мне писать неинтересно, и я это не очень умею. А размышления человека, сидящего в зале, я учитываю. И даже иногда спрашиваю себя: а как ведет себя на спектакле зритель? Вот ты рассказал ему интересную историю — а он что, должен все это просто впитать как губка? Я думаю, что театр в будущем станет похож на большую компьютерную игру. Созерцание кончается, начинается активное восприятие. Зритель в зале инстинктивно ищет мышку от компьютера: вот если этого героя повернуть направо — что с ним будет? Скоро он сам будет решать, убить героя или нет.

— Речь, насколько я понимаю, о самоиронии, и ваш зритель должен быть способен к ней.

— Я думаю, это и есть зритель XXI века. Примитивный зритель уходит. Как и зритель-шестидесятник, который приходил в театр, чтобы узнать о жизни ту правду, о которой не говорили в реальности. Это все стало неинтересно — я чувствую по аудитории, как умирают спектакли, как умирают реплики...

— А вы думаете, он шел узнать правду? Мне всегда казалось, что он шел в театр убедиться, что кто-то думает так же. Найти отзвук.

— Да, конечно. На мои вещи он ходил, чтобы найти отзвук, а, скажем, на пьесы Люси Петрушевской — чтобы узнать, как люди нормальные живут. Он слушал ее «магнитофонный» язык — да, так говорят люди: о рождении ребенка, о болезни, о деньгах... Он приходил на раннего Романа Виктюка, на «Трех девушек в голубом» у Марка Захарова, чтобы убедиться: да, есть такая жизнь и есть такая правда. Театр выполнял функцию зеркала, и это трогало. А не *увеличивающего стекла*, как говорил Маяковский.

А сейчас я ясно ощущаю, как умирает зеркало театра. Ни за какой правдой жизни в прямом смысле этого слова зритель в театр уже не пойдет. Телевизор эту правду показывает в сто раз быстрее и интереснее. Невозможно сейчас сделать интересную пьесу о беженцах из Чечни. Живые лица и отчаяние, которое мы видим в документальной хронике, в сто раз выразительнее. Конечно, может родиться какой-то новый взгляд на эту человеческую драму, который я сейчас не могу даже представить, и кто-то об этом по-новому расскажет. Но я вижу, что и молодые драматурги не стремятся жизнь просто отражать. Они могут показать абсурдность этой жизни, как Коляда или Драгунский. А мне нужна временная дистанция от события. Я — выдумыватель. Мне выдумка интереснее.

— Мне кажется, вы должны любить пьесы Евгения Шварца. Он вам близок.

— Он близок, потому что создал сугубо российскую форму ироничной сказки почти фольклорного характера. Она оказалась абсолютно понятной моему современнику в условиях зажатого общества. Отсюда возник и «Мюнхгаузен», и «Свифт», и все остальное. Но сейчас меня тянет к условной драматургии — уже не один только Шварц. Я веду родословную, извините за высокопарность, от Пушкина. Ведь он дал все направления русской драматургии. От исторического «Бориса Годунова» до «Моцарта и Сальери» — вещи притчеобразной, исторически недостоверной (и Пушкин об этом знал!). Но его правда художника оказалась важнее истории. И вот он дал эти два направления в драматургии — и так оно и пошло в России. Появился бытописатель типа Островского — и появились Булгаков, Шварц. И этот жанр не умрет, у него большие перспективы.

Хотя в нем есть опасность стать занудой. Рядом с удачами возникло много исторических пьес-притч, в которых автор как бы хотел решить сразу все вопросы мироздания. А если ему при этом изменял еще и юмор, было просто скучно. И здесь я возвращаюсь к тому, что остроумие предполагает не только ум, но и остроту. Если просто ум, то он становится

занудливым. Да, можно написать пьесу про Нерона, Софокла, про кого угодно. Смотришь — все как будто правильно. Но что делать в этот момент мне, зрителю? Как к этому относиться, с кем себя ассоциировать? Мне было приятно, что люди ассоциировали себя с Мюнхгаузеном — в условиях того, зажатого общества. Особенно ценны для меня письма, которые приходили из лагерей: мол, он страдает за то, что не хотел врать — как мы. Это очень примитивный, но, мне кажется, логичный подход. И для драматурга это большая радость, когда разные слои общества ассоциируют с героем что-то свое.

— Вы часто берете сюжеты вечные, классические, отталкиваетесь от них и делаете пьесы абсолютно свои, авторские. И в них всегда есть романтическая волна. Но меняется аудитория. Слово «романтика» стало бранным. Общество становится более реалистичным, даже циничным. Прагматичным. Вы наблюдаете эту новую публику и в Москве, и в провинции, — что вы о ней думаете?

— Новая публика мне нравится. Я много езжу по городам России, где меня активно ставят. Театры там полны. Я не говорю о традиционно театральных центрах, как Екатеринбург или Челябинск, но театры полны и в Твери, и в Мурманске. Я рад, что мои пьесы востребованы. Но «Чума на оба ваши дома» или «Кин» — каким боком это жителям Брянска? Оказывается, это соответствует их представлению о назначении театра. Нужны определенные котурны, на которых театр стоит по отношению к ним. Не просто рассказ про Колю и Лену, которые живут у них в подъезде, — об этом они и сами всё знают, и, что ни напишешь, для них это будет ложь. А вот когда напишешь, что произошло в Вероне, — для них в этом лжи нет. Существует некий ирреальный мир, которым они очень дорожат и не хотели бы, чтобы театр его разрушил.

Раньше мы над этим охотно иронизировали — мол, обыватель требует сделать ему красиво. Но я не вижу в этом ничего страшного — чтоб делать красиво. Люди в театр ходят за этим. Я буду себя ассоциировать с тем, что происходило

пять веков назад, и тогда пойму, что делать с Колей из соседнего подъезда. А иначе это будет не театр, а телепередача «Моя семья». По сравнению с реальной жизнью, которая пришла в наши дома вместе с телеэкраном, театр все равно будет собранием ряженых.

Даже не лучшая моя пьеса «Королевские игры» все равно очень широко идет по провинции. Не потому, что там король Генрих и вторая его жена, которую он казнил, а потому, что бывает такая любовь, ради которой меняют даже веру, даже строй. Генрих даже церковь сменил ради любви к женщине, ради того, чтоб жениться на ней!

А в жизни я вижу, как плачет Михаил Сергеевич над Раисой Максимовной. И понимаю, что это тоже была очень сильная любовь, что она даже мешала его имиджу в сознании российского общества, но чувство заставило его поступать так. И два лидера разных эпох для меня в этом сомкнулись. Но про Горбачевых я не сумел бы сделать пьесу, а про Генриха и Анну Болейн делал с удовольствием.

Другое дело, что есть опасность набить руку. Все-таки пятнадцать пьес уже! И я очень от многого отказываюсь. Мне предлагают: напишите про Тартарена. Или про Соньку Золотую Ручку. Зная мой стиль, за меня решают, что мне может быть интересно.

— Но вы же пробовали обращаться и к сегодняшнему материалу!

— Да, в «Феноменах», в «Счастливцеве и Несчастливцеве». Это была попытка рассказать об актере и его сегодняшнем суетном состоянии. Пьесы очень точно попали в наше время, хотя написаны были до того, как в театрах стали взрываться гранаты. И до того, как актеры стали принимать участие в предвыборных командах и выбирать в мэры уголовника. Я просто все это придумал. И хотя теперь они кажутся актуальными, я вижу, что публика в зале слушает это с меньшим интересом. Злободневность оборачивается сиюминутностью, а сиюминутность вызывает раздражение.

НА ПОРОГЕ ШЕКСПИРОВСКОЙ ЭПОХИ

— Вы как-то обронили замечание насчет предназначения театра — в чем оно?

— Здесь трудно избежать пафосных слов...

— А нужно ли?

— Можно и не избегать. Предназначение — рассказать о некоей иной жизни, которая главнее этой. Это иллюзия, но без нее реальная жизнь человека превращается в плоскую дощечку. Эта иллюзия была всегда, просто в условиях тоталитарного государства она на время затихала, а сейчас вернулась к своему естественному состоянию. И мы входим, на мой взгляд, в абсолютно шекспировскую эпоху. Если перечитать великого Вилли, вы увидите, что он практически не писал о современности. Он делал то, в чем часто упрекали меня. В свое время один работник Министерства культуры мне сказал: «Григорий Израилевич, вы же русский писатель — зачем вы про греков пишете?» И так думают очень многие: жизнь такая вокруг — чего он в сторону убегает? Понимаете, это воспринимается как уход от жизни! На самом деле, постарев, понимаешь, что есть «другая жизнь», без нее человеку одиноко и тоскливо, он уже знает, что вся жизнь не вмещается в существование его семьи, в его проблемы и мысли. И существует театр, который создает великую иллюзию, с одной стороны, а с другой — рассказывает об ином, инфернальном существовании человека. А если к тому же все это делают хорошие актеры, примеряя к себе воображаемые обстоятельства, то они помогают и зрителю примерить эти обстоятельства к себе. Зритель становится активен. Он себя ассоциирует со Свифтом или с Кином. Это громадный мир, и театр обязательно пойдет в эту сторону, я убежден.

Другое дело, что высокое можно, переходя на уголовный язык, опустить. Нашу жизнь из театрального обихода сейчас резко вытесняет переводная пьеса. Конечно, грамотно сделанная французская или американская пьеса — тоже ведь про нашу жизнь: нам рассказывают о знакомом, но через

американцев. Хотя лихо сделанная пьеса — это как подмена натуральной вещи синтетикой. Но с этим надо мириться, это нормальный театральный рынок. Вот уже и наши трибуны, как Миша Козаков, который всегда говорил, что искусство должно вторгаться в жизнь, ставит все те же лихие переводные пьесы. Другое дело, что Миша себе позволяет еще и прочитать Бродского. Но вот сбылась его мечта: он создал антрепризу, свой театр — и что? Ставит Шекспира, Мольера, ищет новые имена? Нет, делает кассовые спектакли. И этому находится вполне логичное объяснение.

— Вы сказали, что приходит шекспировская эпоха. Значит ли это, что придется расстаться с чеховской эпохой, расстаться с Арбузовым, Розовым — с драматургами, которые писали о современном?

— Да, да. Конечно, жалко. А молодости не жалко? Каждая эпоха востребует своего драматурга.

— Чехова ставят.

— Но — как? Это уже следующий этап. Открывают Чехова как первого русского абсурдиста, как исследователя русского неуправляемого характера. Почему так много «Вишневых садов»? Все время идет прощание с идеалами общества. Чехов еще будет востребован — Арбузов, думаю, нет. Я не представляю, чтобы сегодня «Иркутская история» шла с большим успехом.

— Идет Уильямс.

— Уильямс действовал на том витке понимания человека, на котором наши драматурги не действовали, — на витке фрейдистского сексуально-психологического театра.

— Но разве такой подход к современности не может возникнуть в российской драматургии?

— Может. Но, чтобы возникли Ибсен и Уильямс, общество должно прийти к экономическому благополучию. Когда затихнут пушки и кончится уголовщина, то в цивилизованном мире появятся сердитые молодые люди, появится наш Осборн. Сегодняшний отзвук — это, как правило, комический «новый русский», либо пожилые люди, которые ищут свое счастье. Конечно, и это имеет свою аудиторию,

как ее имеет любой клуб «Для тех, кому за тридцать». Люди хотят посмотреть про счастье, и последние пьесы Птушкиной, Галина идут широко. Просто это не мое.

— Вы второй год в качестве председателя отборочной комиссии смотрите текущий репертуар. В этом потоке были какие-то неожиданности? Что вам понравилось, что нет?

— Мне «Овечка» Птушкиной интереснее, чем «Старая дева». Это ближе моему пониманию назначения театра. И великая актриса Инна Чурикова там мне более интересна, чем в истории об еще одной неустроенной судьбе. Я приглядываюсь к тому, что актеры для себя находят в современной драматургии. И Птушкина, и Коляда работают интересно, и они востребованные драматурги. Просто это не мое. Мне только хочется, чтобы ни одно направление в театре не вытесняло другое.

СКАЗКА О КУРИЦЕ И ЯЙЦЕ

— Нам нужно расстаться с романтической идеей о том, что искусство может влиять на общество и человека?

— Нет, я думаю, оно влияет, и будет продолжать влиять. Просто иначе. Оно перестало учить жить. И слава богу. Оно перестало давать однозначные ответы.

— Поучать или учить?

— Здесь очень тонкая грань. Ну конечно, настоящее произведение искусства нас учит всегда. Но я сторонник того, чтобы искусство учило на уровне живописи. Реалистическое полотно «Опять двойка» нас тоже учило жизни, но я всегда пугался таких уроков. Учит, наверное, и Сальвадор Дали, и его часы, висящие, как сопли, на деревьях, возбуждают в нас мысли, но это его учение обращено к подкорке. Слова стерты, воздействие приобретает иные формы, искусство рассчитывает на активного зрителя. Конечно, есть активный зритель на уровне пьесы «Так победим!», где зал в политической борьбе «выбирал» позицию Ленина. Сегодня такая

пьеса уже не сможет собрать аудиторию. Единомыслие зала повторяло единомыслие общества. Теперь и в пьесах и даже в своих выступлениях перед публикой я стараюсь обходить политические тенденции, избегать разговоров об этом. Мои фельетоны, которые имели отзвук восемь лет назад, когда было понятно, где красные, где черные, а где белые, и зал отвечал мне смехом, теперь уже не смогут зал объединить вокруг какой-то идеи. Вокруг идеи о том, что старость смешна и ужасна, а молодежь мы не понимаем, объединить аудиторию легко. А вот сказать, что молодежь должна идти в капитализм, невозможно — половина зала замкнется. И имеет на то право: люди не за этим сюда пришли. В старых спектаклях «Ленкома» реплика, которая когда-то вызывала отзвук, теперь умирает, зато отзвук вызывает другая — о несовершенстве человеческой жизни, об относительности наших понятий о том, что такое хорошо и что такое плохо. Зал стал более ироничен и более активен — он сам решит: «Не изображай из себя проповедника, я к тебе не за этим пришел!»

Затертая фраза Евтушенко «Поэт в России — больше, чем поэт» сегодня бессмысленна: больше чем поэт быть нельзя. Пафос моей последней пьесы «Шут Балакирев»: шут к концу жизни понимает, что и шутом он был плохим, и движение по общественной лестнице не вышло — он пас коров хорошо и, может быть, в этом было его главное назначение. Но каждый раз эта жизнь ставит его в сложную ситуацию. И царь Петр к концу понимает неправедность крутых мер: переделка такой страны — непростое дело. И может быть, прав был не он, а царевич Алексей: надо было медленно, нравственно. Но в истории остался штамп: Петр — великий преобразователь России. На самом деле что-то он преобразовал, а что-то угробил. Люди, его окружавшие, тоже сделали многое для России и многое в ней погубили. Один проворовался, другой спился.

Что-то подобное происходит в нашем сегодняшнем обществе, когда мы попали из огня в полымя. Я не могу сказать однозначно, что возникающий у нас строй лучше, чем прежний, не могу. В чем-то он лучше, и это очевидно. В чем-

то хуже. Для всех, в том числе и для художника. Но это данность. И самое нелепое сейчас — останавливаться. У евреев есть на этот счет замечательная фраза: оставим Богу его работу. Нам опять ставят определенные задачи, и я должен решить, как мне поступить. С этой точки зрения активный зритель, который будет для себя решать какие-то задачи, — для меня максимально позитивный и полезный, для него хочется работать.

Да, театр активно вмешивается в жизнь. Я прихожу, я понимаю, что ответа не даст ни автор, ни актер. Но они страдают моими болезнями и предлагают: думай сам!

ПРЕДЕЛ ВЫНУЖДЕННОГО БЕССТЫДСТВА

— В актерском деле ушла эпоха титанов. Что вы можете сказать о нынешнем актерском молодняке? О тех, кто, по идее, должен сменить этих титанов? Как меняется отношение к этой профессии, и хорошо ли, что меняется?

— Меняется — это очевидно. Актер становится более публичной фигурой. Мы мало знали о Качалове или Москвине. Теперь мы актера знаем вдоль и поперек...

— ...если он того хочет. А если Меньшиков не хочет — он, как Качалов, закрыт, и никто не обсуждает его сексуальную жизнь.

— Ну, не так уж он замкнут. Он просто себя разумно распределил — не пьет на телеэкране кофе и не рекламирует жевательную резинку. Потому что если он потом выйдет в короле Лире, я все равно буду вспоминать, что он рекламировал колбасу. Но я к актерскому молодому поколению отношусь как раз с большой симпатией. Я понимаю, что им просто труднее. Они входят в новую систему, и если в этой системе они все-таки остаются на плаву... Вот Коля Фоменко, хороший драматический актер. Его телевизионный имидж дал ему достаточно денег и славы, и он мог на этом успокоиться. Нет, он хочет вернуться в театр. Или двое из «Город-

ка» — Олейников и Стоянов — два замечательных актера. Телевизионная популярность могла их убить. Но — это просто свойство культуры и образованности — они стремятся появиться в новом качестве.

Кто-то сказал о писателях, что художник исчерпан, если он достигает трех порогов — он нравится народу, нравится властям и нравится коллегам по перу. Желание нравиться властям сидит подспудно в каждом человеке. Второе: если ты не собираешь зала, ты обречен играть для жены и двух друзей, которые на кухне будут тебе говорить: Коля, ты самый великий актер. А вот желание, чтобы коллеги говорили о тебе уважительно, — для актеров этот фактор очень важен. Раньше сняться в Голливуде — это был предел мечтаний. Приятно, что зовут Меньшикова, Машкова, Янковского. Но для того же Янковского, я знаю, важнее всего выйти и сыграть в своем театре. Сыграть Петра, чтобы не застыть на уровне барона Мюнхгаузена и других прошлых своих работ.

— Вы делаете эту пьесу именно как историческую?

— Абсолютно. Она называется «Шут Балакирев, или Придворная комедия». Это будет шутовское представление: последний год Петра I, его смерть и вакханалия, когда идет борьба за власть. Ситуация менялась очень быстро: Екатерина спилась и царствовала недолго, Меншиков закончил в Березове, вся компания с потерей лидера распалась.

— С кем же здесь должен ассоциировать себя зритель?

— Как я предполагаю, не с Петром и не с Меншиковым. А с шутом. С солдатом, который стоял на посту, был замечен начальством и совершил головокружительную карьеру, поднялся до положения правой руки при царе. Я его сравниваю с шутом при английском короле, который тому мог говорить вещи нелицеприятные. У нас шуты старались угадать мысль своего начальника и шутить на уровне начальства. Это Ванька быстро понял. Понял, что надо бежать отсюда. Мало кто знает его биографию — он был на каторге, и выйдя оттуда, понял одно: нужно дистанцироваться. Се-

годня эта мысль, мне кажется, стала главной для всех деятелей искусства. Потому что каждому, повязанному с властью, новой или старой, придется отвечать. Это может перечеркнуть его талант.

— Однако все...

— Не все. Кто-то лезет, рискуя своим авторитетом. Потому что с него спросят. Вот влипли в кампанию «Голосуй или проиграешь» и «Голосуй сердцем» — и за это приходится отвечать. Хотя объективно всегда есть ответ: а куда было деться, а надо из всех зол выбирать меньшее и т. д. Для всех приближенных к власти этот вопрос будет стоять всегда. Надо поставить для себя хотя бы предел, скажем так, вынужденного бесстыдства. Вот я только что был на прямой телефонной связи с читателями одной газеты. И позвонила женщина из Твери, сказала, что уважает, что знает мои пьесы, и спросила: за кого будете голосовать? Они в семье решили, что будут спрашивать тех, кого уважают, и тогда решат, за кого голосовать. Я ответил, что сам еще не знаю. Люди стремительно меняются, даже те, кому я симпатизировал. Но самое главное — не верьте и мне. Я тоже слабый человек и могу ошибаться. Как ошибался Булат (Окуджава. — *В. К.*), как ошибался Сахаров — люди, которые значительно выше меня. Мне было проще: я был моложе и у них спрашивал. Спрашивай, но думай сам!

Это «думай сам» для русского человека очень трудная задача. Непривычная. Вот как начнут думать сами — тогда и родится новое общество. Молодежь, мне кажется, начинает думать. Самое противное — вообще не ходить на выборы. Если не пойти на выборы, тогда эта новая власть придет за тобой. Конечно, у каждого только один голос и сам по себе он ничего не решает, но вот чтобы каждый человек понял, что в этот решающий момент никаких авторитетов...

Если в театре я сумею достичь этого понимания, буду считать, что добился эффекта. Хотя понимаю, что зрительскому успеху могу этим даже повредить. Потому что зритель охотней вскакивает с места и аплодирует, когда ему

все ясно и он с этим согласен. «Думай сам» — очень трудная идея.

— Упомянув Окуджаву и Сахарова, вы имели в виду, что любой человек может ошибаться, или какие-то конкретные иллюзии, с которыми им пришлось расстаться?

— Конечно, у них были свои внутренние поражения. Был кризис доверия чему-то, чему они верили. В 91-м я точно знал, как поступать. В 93-м уже меньше. В 99-м просто не знаю. С другой стороны, я останавливаю себя, чтобы: а) не убежать отсюда, б) не проклясть все это вообще, мол, сгори оно огнем. Такие мизантропические порывы я в себе останавливаю. И рассматриваю эту жизнь хотя бы с точки зрения радости для своей профессии: мне так повезло, я живу в стране, переживающей такой мучительный процесс! Я нахожусь в самом центре формирования чего-то нового — что еще нужно для писателя? Причем я востребован, и у меня нет комплекса списанного литератора. Только в Москве играют пять моих пьес — это много. И единственное, о чем молю Бога, чтобы голова еще некоторое время работала. Чтобы старость, которая всегда есть особая трагедия, не начала меня отуплять и ввергать в маразм. Что часто происходит у людей. Глупеют, становятся категоричными.

Булат, Зяма Гердт всегда были эталонами порядочности и честности. Но я точно знаю, что когда ты не сомневаешься в своей правоте и точно знаешь, как надо поступать, или если подписываешь какое-то очередное письмо властям — то может, лучше не надо. Когда человек достигает определенного возраста, очень велик страх оказаться беспомощным. Саша Володин, еще один из нравственнейших людей, не стесняется. Говорит: ребята, я уже глупый, я не знаю. Я столько уже наошибался! В этом отношении и у Булата были сложности. В свое время, когда его исключили из партии, я видел, как он был огорчен. И со всей молодежной категоричностью ему сказал: это же радость! Ты что, любишь эту партию? Да гори она огнем! И вдруг он помрачнел еще больше: «Не смей так говорить!» Это был Булат, который

никогда не относился к компартии с большой симпатией. Но она была частью его биографии. Он в партию вступил во время войны. И переживал, когда Сергей Смирнов настаивал на его исключении — потому что он не подчинился партийной дисциплине.

Мне, беспартийному, все это казалось чушью. Потом они все сдали билеты, но это была боль, и я теперь понимаю, что был неправ. Хотя с точки зрения истории говорил абсолютно справедливые вещи.

— Теперь многие отсчитывают историю как бы с сегодняшнего дня, она начинается в нового поколения. Все, что было до сих пор, не существует.

— Это большая драма времени. Но я думаю, что жизнь сама по себе настолько мудра, что неизбежно поставит их перед необходимостью признать цепь времен. Может быть, они придут к мысли, которая мне сейчас кажется чудовищной — я все-таки шестидесятник! К мысли, что, кроме человеческой жизни, всё дерьмо. Особенно если вспомнить, что она коротка. Один молодой музыкант мне сказал: «Вы уже пожили, вы вообще не можете давать нам советы. Мне только двадцать, а мы оба стоим сейчас на краю пропасти. И все может накрыться — то ли это будет новый Чернобыль, то ли война, то ли еще что-то. Но у нас разные позиции. У вас длинная жизнь, и вы говорите с этой точки зрения: учись, пиши серьезные стихи. А я бренчу на гитаре на трех аккордах. Потому что спешу и для меня ценность этого моего балдежа так же значительна, как для вас вся жизнь, которая у вас за плечами. Поэтому не надо меня учить».

И теперь, когда мы все охаем по поводу беспечности молодых, я спрашиваю себя: а имеем мы на это право? Мы им что-нибудь гарантировали? И, конечно, они в предложенных им обстоятельствах будут выстраивать свои нравственные критерии. Нам надо с интересом наблюдать, чуть-чуть корректировать, где мы действительно можем быть полезны, но при этом понимая, что мы не обладаем правом на абсолют.

СКОРАЯ ПОМОЩЬ

— Вы по первой профессии врач? Какой специальности?

— Врач «скорой помощи». Четыре года работал в Москве, врачом по несчастным случаям. И травмы, и роды. Эта профессия очень во многом мне помогла. Меня часто спрашивают, почему я не написал пьесу про врачей. Но на большее, чем доктор в «Свифте», меня не хватило.

— Сейчас все запали на американский сериал «Скорая помощь». Он хоть немного похож на реальность?

— Американцы все сделали очень грамотно. И победили в очень трудной теме — потому что смотреть интересно. Но это опять-таки не мое. Когда находишься внутри профессии, большего, чем «Доктор Вера» Полевого, не получается. Интересную прозу о врачах пишет Крелин. Но я такую не мог бы написать.

— С каких же тем вы начинали?

— Я был такой графоман... то есть, не графоман, а вундеркинд. Писал стихи — «Песня о Сталине». В девять лет. Речь там шла о пионерском доме, и последний куплет звучал так:

В том доме окна светятся,
Друзья в том доме встретятся,
Тот дом нам всем родной.
Чтоб дружно вырастали мы,
Он нам подарен Сталиным,
Подарен всей страной.

Мне было девять лет, и никакого сомнения в значимости вождя у меня не было. В 53-м, когда он умер, нас собрали в литературном кружке и сказали, что каждый должен написать стихи про Иосифа Виссарионовича, и у меня уже не получилось. А мой сосед на вопрос, что теперь будет, уверенно сказал: «Да только лучше будет!» А к XX съезду я уже был созревший сомневающийся. Еще не диссидент, но уже инакомыслящий. А потом инакомыслие достигло такого уровня,

что я не присоединился к энергичным диссидентам — и не только потому, что опасался за свою судьбу, хотя и это было. А просто у меня возникло некое сомнение: мне показалось, активный антисоветизм так же опасен, как активный советизм. В обоих случаях люди становятся всего лишь пешками в борьбе.

С этим ощущением я и формировал свое мировоззрение. Началось чтение — прозы, философов. Развилась ирония. Первый рассказ, который имел отклик, «Почему повязка на ноге?» — такой смешной рассказ, который мне до сих пор нравится. Потом были пьесы, сначала с Аркановым для Театра Сатиры. А первая самостоятельная пьеса — «Забыть Герострата». Зачем я написал про греков, даже не знаю. Наверное, самонадеянность молодости: можно взять историю и делать с ней что хочешь. Это было счастьем. Потому что брать советскую действительность было нельзя — нельзя убить героя, предать, продать. Тут же закричат: «Как? Кто?! А куда смотрела общественность!..» А здесь, в исторической притче, я свободен. Так я и пробежал от Герострата к Тилю, от Тиля к Мюнхгаузену, к Свифту, к «Поминальной молитве». Сейчас трудный период: достиг дна, но снизу постучали. И там открывается еще целый мир. Понимаешь: да, у тебя есть профессия, кое-какое имя, востребованность, каждый день звонят два-три актера с просьбой что-нибудь для них написать. Но оказывается, я не портной, я не могу просто написать по мерке. Хотя так работают многие хорошие драматурги. Шоу так написал «Пигмалиона»: увидел актрису и подумал: сделаю-ка я ее цветочницей. Но у меня так не выходит. Мне надо что-то еще про себя сказать.

— Эта фраза: дальше будет только лучше, — остается актуальной?

— Да. Да.

ХИЧКОК ОТДЫХАЕТ

Дебют Александра Абдулова в Ленкоме состоялся в героическом спектакле «В списках не значился» по Борису Васильеву. Я был на премьере вместе с группой коллег из «Искусства кино». После спектакля наш редактор Евгений Сурков предложил зайти за кулисы — поздравить молодой талант с блестящим стартом.

Мы сразу перешли на ты. И тогда же договорились встретиться для интервью. Оно не состоялось — не помню почему. Наверное, потому, что актер молодой совсем, мало кому известный, — рано еще.

«Я не знаю, есть ли у Абдулова резервы. Могу только надеяться, что он найдет новые краски для новых ролей. Своего Плужникова он играет так, словно это его первая и последняя роль и здесь нужно отдать все, выложиться до конца», — написал я в журнале «Театр» в ноябре 1975 года, еще не зная, что только так Абдулов и будет играть всегда, всю жизнь, все роли.

Известным он стал очень скоро. Потом знаменитым. Потом вошел в кумиры и секс-символы экранов. Он был уже директором Московского кинофестиваля, режиссером собственных спектаклей и создателем нашумевших на всю Москву «Задворок» — театральных представлений во дворе Ленкома. А мы всё договаривались об интервью: «Привет. Слушай, а не пора ли поговорить наконец?» — «Давно пора, давай звони». Потом — то он уезжал на съемки, то я — в командировку, и мы только дружески улыбались при редких встречах: «Ну, Саш, пора». — «Ох, пора, Валер, звони».

Он почему-то чувствовал ко мне доверие, я почему-то чувствовал доверие к нему. Интервью все эти годы было у меня фактически в кармане — его только надо было взять. Так, живя в Москве, откладываешь с недели на неделю визит в Третьяковку — вот же эти сокровища, всегда рядом, в любой момент пожалуйста. И так можно планировать этот визит всю оставшуюся жизнь.

Но в 2007 году вышел фильм «Ниоткуда с любовью, или Веселые похороны», где Абдулов сыграл смерть своего героя. Он сыграл ее так, словно уже видел ее в глаза. Я, как лунатик, потянулся к телефону.

— Саш, давай все-таки встретимся. Ты сыграл фантастически. Я не понимаю, как так можно играть. Называй время.

Он тут же назвал завтрашний день. Назначил встречу в своем кабинете в Ленкоме, пришел точно ко времени, обещал выделить целый час. Мы проговорили часа два. Я уже начинал дергаться: злоупотребляю гостеприимством! «Давай еще поговорим, если не торопишься», — говорил он. И мы говорили еще. О разном. О театре, о туризме, о рыбалке и вертолетах, о новой премьере, к которой он готовился, и о его дебютной роли, которую он до сих пор знал наизусть.

Меньше чем через год Саши Абдулова не стало. Вспомнились слова великой Рины Зеленой: «Сейчас очень принято умирать». В «Веселых похоронах» он репетировал собственную смерть, уже глядя ей прямо в глаза и ее, по-моему, не страшась.

Это была роль художника-эмигранта, который умирает от рака вдали от России, в последний раз собирая вокруг всех тех, кого он любил и кому он дорог. Это Алик из повести Людмилы Улицкой «Веселые похороны», которую экранизировал режиссер Владимир Фокин. К названию повести фильм добавил свое: «Ниоткуда с любовью». Его авторам и актерам удалось заглянуть туда, откуда не возвращаются.

Картина для меня стала одним из сильнейших впечатлений года. Ее персонажи — наши эмигранты в Америке: сдвинувшийся с места островок вечно бегущей от самой себя России. Герой Абдулова, художник Алик с гривой рыжих волос, уже знает, что должен умереть от рака, а пока он прикован к инвалидному креслу и донимает близких загробными приколами — иначе он, неисправимый бунтарь и бабник, жить просто не умеет. Действие протекает в огромной гулкой нью-йоркской квартире-мастерской, где вместо двери — лифт, а все остальное напоминает совет-

ский коммунальный быт, тщательно перенесенный сюда, в железобетонные манхэттенские просторы. Бывшим нашим людям, несмотря на жару, здесь холодно — живут как на чемоданах. Время от времени действие перебрасывается в прошлое, когда они еще жили в Ленинграде, шепотом травили анекдоты про советскую власть, мечтали о свободе, но были, как ни странно, счастливее. Здесь мы и увидим Алика, каким он был когда-то, — непризнанным властью талантом, убежденным диссидентом и яростным ходоком, всегда и везде умудрявшимся быть центром женской вселенной. Абдулов играл крупно, мощными драматическими мазками набрасывая контуры личности незаурядной и неукротимой. С этой роли мы и начинаем наш разговор.

КАЖДАЯ МИНУТА

— Ты еще никогда не играл ничего подобного. Откуда вдруг такое знание, как выглядит смерть вблизи?

— Был период: я на год загремел в больницу. Ты можешь представить меня на больничной койке в течение года? Под дулом пистолета это невозможно! Но вот случилось. В таких случаях меняется вся шкала жизненных ценностей. Лежу при задернутых шторах. Отдернешь штору — снег. Ага, думаешь, зима! Снова отдернешь — листочки пробиваются. Ага, — весна! И начинаешь очень отчетливо понимать: тебе отведена довольно короткая жизнь. И как только это поймешь, начинаешь ценить каждый день, час, минуту. Потому что ничто в жизни не повторяется, все — уникально. Вот мы сейчас сидим в этом моем кабинете, разговариваем — и этот разговор уже никогда больше не повторится! Будет другой — но такого не будет. И вот как только это поймешь — ты уже не сможешь транжирить свою жизнь, как раньше. Ты принципиально иначе станешь к ней относиться. И дальше все зависит от тебя: чем больше ты просвистываешь свою жизнь, тем быстрее идешь к концу.

— И что, тебе действительно удалось что-то изменить в своей жизни?

— Я перестал так суетиться. Суета становится смешна: зачем, ради чего?! Кто-то скандалит из-за мелочей — а тебе это уже неинтересно.

— Твой Алик в фильме вырос из этого опыта? Он словно смотрит уже с той стороны вечности.

— Да, он еще здесь — а суета уже отлетела. Я это испытал. Когда уже не удивляешься, что никто не приходит, не звонит. Был Саша — не станет Саши, ну и что? Но вот проходят дни первого ужаса от случившегося, и ты вдруг понимаешь, что человек может привыкнуть ко всему. Тогда и приходит какой-то новый покой. И новая мудрость.

— А больше прототипов у Алика не было?

— Нет, только мой собственный опыт. Мне казалось, этого хватит. Все-таки уже почти 54 года — многое повидал и много чего испытал.

ЭКСТРИМ

— Вообще-то мы в России этого совсем не умеем — проживать каждый миг, чтоб его ощутить, им проникнуться. Им насладиться, если хочешь. Помню, впервые оказался в Ватикане, в Сикстинской капелле — сижу и думаю с отчаянием: вот буду же потом вспоминать эту минуту как счастье, а пока — просто хочу есть. Даже в такой уникальный момент, который вряд ли повторится, я торопился куда-то дальше.

— Точно такое же ощущение у меня было, когда я оказался на Северном полюсе.

— Как тебя туда занесло?

— Собрался с друзьями — и полетели. Двадцать пять человек. Долетели до Красноярска, потом местным рейсом до Хатанги, где нам показали мамонта в вечной мерзлоте. Представляешь: стоит в глыбе льда как живой — а бивни наружу.

Очень странное ощущение: миллионы лет прошли, а он все стоит. И я его сквозь лед разглядываю. Потом полетели на полюс. И тоже странное ощущение: самый обычный снег! Правда, лед почему-то отдает сиреневым. Океан потому что. Обозначили на снегу круг с полюсом в центре. И, шагая по этому кругу, обошли с востока на запад весь мир. Шампанского по этому поводу выпили. Тоже странно: выпьешь — и бокал тут же пошел морозными узорами. Градусов тридцать, но если подует легкий ветерок — сразу сорок пять. А я никак не могу осознать, что передо мной Северный полюс. Мне опытные люди сказали: ты Севером заболеешь — но потом. И действительно: шесть лет прошло, и каждый год мы, «полярники», собираемся и вспоминаем, как это было. Хотя вроде ничего и не было — снег и снег. Но он мне теперь снится.

— А как ты вообще проводишь свой досуг?

— Я подсел на рыбалку. Езжу в Астрахань: у моего товарища там маленькая гостиничка в камышах. И это самый великий отдых, какой я знаю. Встаю в пять, в полшестого, завтракаю, сажусь в лодку. Там у меня молчаливый егерь — молчит все время. И мы уезжаем в камыши на весь день. Рыбалка сумасшедшая, но дело даже не в рыбе. Дело в том, что над тобой летают стаи лебедей, пеликанов, цапель каких-то. Цветут поля лотоса. И ты один — тебе не надо ни с кем разговаривать, кому-то что-то доказывать. Даже не представляешь, какой это кайф! Я туда езжу раз пять в году. Как идет дело к поездке в Астрахань — я уже плохо сплю, начинаю что-то собирать, готовлюсь, как к премьере в театре. Такая бессонница бывает перед спектаклем. Обожаю. А еще фантастический отдых — в Якутии! Из Якутска нас вертолетом пять часов поднимали в горы. И оттуда мы неделю сплавлялись на лодках до Лены. И это сказка, никакие Дубаи не сравнятся. Вот рассказываю — и у меня руки от азарта трястись начинают.

— А за границей ты на что-нибудь подсел?

— На Мальдивы. Но не туда, где курорты. Мы в складчину арендуем яхту и уходим на необитаемые острова, ловим рыбу. Там я понял, что такое «Старик и море»! Потому что

поймал барракуду в метр семьдесят три. А они, по учебникам, максимально доходят до метра девяносто. Из головы мне сделали чучело, теперь стоит дома. Такая, понимаешь, морда — ужас! Я эту рыбину вытаскивал два часа. Тунца поймал шестидесятикилограммового.

— Прагматик спросит: а что с ними делать?

— Отдаем местным, они что-то с ними делают. Это мне уже неинтересно. Интересен — процесс. У нас на Мальдивах была страшная история — Хичкок отдыхает. Мы вернулись с рыбалки на яхту, и вдруг непонятно откуда налетели миллионы чаек. И вся яхта вмиг оказалась покрыта птицами. Темно, ночь уже. Мы смотрим на них через стекло, они в окно бьются. Все забито чайками, им сесть уже некуда — хлопают крыльями, кричат. Я выхожу из каюты и вдруг вижу в конце коридора одну чайку. И она — шлеп-шлеп — медленно идет на меня. И знаешь, так стало страшно — не могу передать: Хичкок! А рыбалка там — смешная. Микромодель нашей жизни. Ночь, мощный фонарь, его лучи уходят в воду. И в этом круге света, как на сцене, вьются тучи мелких рыбешек. Потом появляются рыбки побольше и начинают эту мелюзгу жрать. Потом вплывают рыбы крупные — и начинают поедать тех, что побольше. И так по нарастающей, пока в глубине не появятся тени акул. И акулы деловито поедают уже совсем больших рыбин. Я на это смотрел: мама родная, что же это такое! На твоих глазах абсолютнейший разбой. И не поможешь никому, ничего не изменишь. Совершеннейшая модель человеческого сообщества.

— Ты по натуре — экстремал?

— Да. Хотя когда случилась эта беда с ногами, многое сразу отпало. Считают, что я охотник, и все время дарят мне ружья — но я ни разу из них не стрелял. Но рыбалка — мой пунктик. А какая рыбалка на Камчатке! Еще очень хочу в Карелию попасть, где пока не был.

— Из всех этих многочисленных экстримов — что у тебя было самым сильным впечатлением?

— Вообще-то я не считаю это экстримами. Вот сплавляешься к Лене: приток неширокий, метров десять, и перед

тобой, в метре буквально, медведь. Ему один прыжок сделать — и можно нас свободно съесть, но он просто смотрит: что там за дурак проплывает? Лось выйдет навстречу. Медведей на Камчатке дикое количество. Тут ты ловишь рыбу, а на том берегу — медведи. Если их не трогать — никогда в жизни не подойдут, занимаются своим делом.

— Ты все больше по части романтики. А другие жалуются: комары!..

— У меня есть два товарища, которых я тоже хотел подсадить на рыбалку и повез в Астрахань. Там на всю округу был один комар, и они его тут же нашли. И на другой день уехали.

— Но в Сибири-то комаров, как известно, тучи.

— Ну, помажешься, ну, покусают — делов-то. Рыбалка же! Ты ж сам туда поехал, никто не обещал, что будет легко. Но вот так, летая, я для себя открываю страну.

— Там совсем другие люди, замечал?

— У меня два было потрясения в этом смысле. Первое — когда сплавлялись по Лене: егеря, которые с нами были, убирали каждый «бычок». Мы ведь как привыкли: посмолил и бросил. Тем более до ближайшего поселения — пять часов лету. Но они все равно любую мусоринку сначала в костер, а потом закапывали — потому и природа там чистая. А второй раз я изумился, когда прилетел на съемки в Красную Поляну, под Сочи, и меня вертолетчики подняли на три тысячи метров. Под нами — зеленое море. Я бросил бычок. Вертолетчики сказали: «Пожалуйста, не надо. Здесь туры пасутся — и если почуют запах человека, то больше сюда не придут». Значит, есть люди, которым небезразлично. Они не просто живут, только потребляя и ничего не давая. С той поры всегда хожу с баночкой для мусора.

— Самолетом рулить не пытался?

— Нет. Даже желания такого не было. Хотя стюардессы часто подходят и говорят: «Вас просят пилоты в кабину». Но я уже столько насмотрелся взлетов и посадок, что не хочу.

— У меня застряла в памяти твоя дебютная роль в Ленкоме: брестский солдат Плужников в спектакле «В списках не значился» по Борису Васильеву. И знаешь, какой момент? Твой прощальный рывок на публику — и в вечность. Это было романтическое восприятие жизни и смерти за высокую идею. Ты был искренен тогда? Верил в эту романтику?

— Конечно, абсолютно.

— Но это же было сплошь вранье, как мне объяснил один очень хороший артист!

— Я только года два назад понял замечательную фразу Андрея Вознесенского: «Мы — дети полдорог». Я — дитя полдорог: одной ногой стою в советском времени, а другой — здесь. И не хочу терять ни то ни другое. Потому что тогда было очень много хорошего. Уж не говорю о том, что тогда и отец, и брат были живы. И роли были превосходные, и за эти роли мы сражались. Сейчас попробуй позвать молодого актера в массовку! Нет, он сразу Гамлета хочет! Предложи ему пять спектаклей в месяц — он покривится: «Много». А я тогда играл по тридцать пять! И массовки, и главные роли. Причем хотел этого, понимал, что шанс дается один раз. Я к театру отношусь не как к работе, а как к дому. Вот этот кабинет — мой дом. Здесь многое сварилось: и наш проект «Задворки», и «Звезды Ленкома»... А если это дом, то в нем надо жить честно. Здесь нельзя лукавить — дом этого не прощает. Если обманываешь свой дом — тогда лучше живи в гостинице.

— В каком состоянии этот дом сейчас?

— Классик сказал, что театр живет 15—20 лет, потом мумифицируется. Но вот мы, театр Марка Захарова, существуем уже тридцать с лишним — и свободных мест в зале не бывает. Естественно, появляются какие-то болячки, кого-то что-то не устраивает, но брожения разрушительного нет. Многие театральные дома давно разорены, у нас это попрежнему — дом. Вот ремонт надо сделать, полы сменить — нормальная жизнь. Сейчас репетируем «Женитьбу» Гоголя.

И Захаров в этот спектакль собрал всех. В нем Чурикова, Саша Захарова, Янковский, Збруев, Хазанов, Раков... Когда такие люди собираются вместе — это фантастика. Я даже хочу с собой видеокамеру брать: такая репетиция — это отдельный спектакль.

— Все самое интересное, как всегда, проходит без зрителей!

— Каждый устраивает свой бенефис. Мы таким составом собирались только однажды — на «Оптимистической трагедии».

— Помню, как спектакль «Три девушки в голубом» по Петрушевской принимали дамы из ЦК КПСС — сидели рядком и все время укоризненно качали своими прическами-башнями. Приняли, кажется, с пятого раза.

— Это еще хорошо — с пятого! По десять, пятнадцать раз сдавали! Я на сдачу этого спектакля как-то привел Олега Борисова — он тогда только переехал в Москву. Встал человек из министерства и потребовал, чтобы Борисов вышел из зала. Мы с ним вышли и сели в бельэтаже, где нас не видно. Олег смотрел-смотрел и сказал: «И ты еще спрашиваешь, почему я уехал из Петербурга! Да там никогда такого спектакля не будет!»

— Грандиозный был спектакль. Но мой вопрос к тому, что вся эта театральная роскошь появлялась в условиях цензурного пресса. Сейчас все можно — а ничего равного этому не возникает. Почему?

— Это очень характерная русская черта: нам надо, чтобы запрещали. Тогда — разворачиваемся. На кухне сели, всё обсудили, очень смелые. Помнишь на Таганке: на фразе «Народ безмолвствует» — шквал аплодисментов. Сейчас скажи такое — ничего не произойдет: мол, ну безмолвствует, дальше-то что? Публика изменилась. А кто ее делает тупее? Мы и делаем. Надо, чтобы публика за тобой шла, а не ты за ней. Телевидение идет за публикой так откровенно, что противно до тошноты.

ПАПАРАЦЦИ

— Ты написал письмо президенту — просишь защитить доброе имя артиста от журналюг. Считаешь, тут нужны государственные меры?

— Мне было интересно: ответит президент или нет? Ответил! Значит, я в этой стране чего-то стою. Не какой-то там фунтик, а — гражданин страны. Я хочу ощущать себя не жильцом в России, а ее гражданином. Полноценным человеком. Раз мы орем о демократии и правовом государстве.

— Я правильно понимаю: этим письмом ты не столько защищаешь собственное достоинство от желтой прессы, сколько пытаешься сформировать демократию в стране? Проверить ее в деле?

— Получается так. Хочу участвовать в этом процессе. Как любой человек. И если президент это слышит — значит, все идет нормально.

— Допустим. А как ты представлял себе воплощение этого письма в жизнь? У нас как бы объявлена свобода слова, клевету можно опротестовать через суд — президент-то при чем? Зажать рты журналюгам?

— Да нет никакой свободы слова! И при этом не осталось ни одного сколько-нибудь известного артиста, кого бы не облили грязью. Поэтому все, к кому я обратился, письмо немедленно подписали: Пугачева, Михалков, Захаров, Табаков...

— Какова все-таки была реакция?

— В Думе принимаются поправки к закону. Чтобы оградить честь и достоинство гражданина России. Чтобы те, кто оскорбляют, несли ответственность. Вот выходит очередная обложка, где моя фотография и какая-то чушь собачья, не имеющая ко мне никакого отношения. Люди на этой чуши зарабатывают огромные деньги. Они за мой счет увеличивают тираж. Я требовал в суде взыскать с них не 25 тысяч, как все, а сто. Потому что 25 тысяч они охотно отдадут и еще в лицо тебе рассмеются: пипл все хавает. Расскажут в газете, как проходил суд, и на этом заработают еще больше. Я их не ненавижу — просто не надо за меня дописывать мою жизнь.

Все время только врут. Причем врут бездарно — ни придумывать, ни писать интересно они не умеют, у них нет фантазии. Меня давно обуревает идея — начать выпуск газеты под названием «Вранье». И если там будет хоть одно слово правды — можно подавать в суд.

— Ну, это не оригинально: таких газет много.

— Они утверждают, что вранье — правда, а я честно заявлю, что вранье — вранье.

— «Назовем-ка мы кошку кошкой»?

— Вот такими буквами. Газета будет пользоваться диким успехом.

— Ты сказал, что излечился от суеты. А сам продолжаешь воевать с желтой прессой. Ненавидишь журналюг?

— Это их выдумка. Когда вышла статья о том, что «Абдулов хочет купить лицензию на отстрел журналистов» — она ведь родилась в этом кабинете. Мы разговаривали с журналисткой Настей Ниточкиной, и она убежденно сказала, что никогда ни одна газета такого не напечатает. Мы поспорили, и через несколько дней вышла моя статья с этим названием. И очень многие приняли ее всерьез. Нет, я нормально отношусь к журналистам. Просто не нужно так врать и нужно хоть чему-то учиться. Когда приходит девочка и первым делом просит: «Расскажите что-нибудь смешное», или спрашивает: «Как вы стали артистом?» — мне хочется ее задушить. Однажды позвонили с какого-то телеканала: «Мы вас так любим, дайте нам интервью!» Хорошо, говорю, приезжайте в театр. Пауза. «А в какой?» В Ленком, говорю. «А где это?» Отвечаю злорадно: «На Тишинке». Звонят через час: «Мы тут все обыскали — нет Ленкома!» О чем с такими можно разговаривать, объясни ты мне! А сколько запущено уток — уму непостижимо.

— Тогда займемся охотой на уток. Пишут, что у тебя беспрерывно угоняют машины — это правда?

— Угоняли пару раз, давно уже. Однажды угнали от театра, и министр внутренних дел поклялся мундиром, что ее найдут, — не нашли. Потом угнали вторую машину, и поклялся мундиром уже следующий министр. Не нашли.

— Мундиров не напасешься.

— Слава богу, что хоть щетки теперь не воруют. Раньше колеса снимали, щетки, по мелочам. А теперь благосостояние выросло, щетки никого не устраивают, воруют — комплектно. Прогресс. Что-то, значит, со страной происходит, застоя больше нет.

— Тебя вообще радует это поступательное движение нашей страны?

— Многое радует, но многое пугает. Пугает, что пошла охота на ведьм: если ты не с нами — значит, ты против нас. Пугает то, что часто происходит в Думе: вечная акция «Пчелы против меда». Вдруг объявляют борьбу с мигалками, но никто и не думает их снять. Как начинается предвыборная кампания — все сразу становятся очень честными и всех волнует судьба тети Дуси в деревне Большие Шиши. До этого о ней годами не вспоминали, а тут она моментально начинает волновать. Начинают переживать по поводу бездомных детей, послушаешь: какие люди замечательные! А потом видишь этих же депутатов в казино или на дорогом курорте и понимаешь: все куплено. Видишь, как они сорят деньгами и как их выгуливают спонсоры, которых они лоббируют. Места в Думе стоят огромных денег, и это уже совсем не выбор народа. Это выбор людей, которые хотят иметь в Думе своего человека.

— Вернемся к проверке слухов. Активизировались публикации о том, что ты начал новую жизнь.

— Это правда. Пытаюсь ее выстроить. Встретил любимого человека и счастлив — тут газеты угадали. Мама жива-здорова, живем все вместе. Пытаюсь жить в покое. Если хочется сорваться — писать начинаю. Сценарии пишу, какие-то истории придумываю. Стихи не писал никогда, рассказы — пытался, но не очень получается.

— Скажи, а сцена тебя по-прежнему пьянит, или ты, как опытный хирург, выходишь на операцию с холодной уверенностью?

— Все как было: и волнуюсь, и руки трясутся.

— Но у меня всегда было ощущение сплошной импровизации — ты на сцене азартен, как игрок в казино.

— Нет-нет, сцена — особое дело. Я играл Верховенского и каждый раз не знал, как все пойдет. Меня тащил текст. И ты идешь вслед за ним, и что при этом происходит — объяснить невозможно. И каждый раз текст читаешь иначе.

— Если каждый раз иначе, то как должны реагировать партнеры? Ты же можешь поставить их в тупик!

— Могу. На сцене бывают вообще безвыходные положения. Шел спектакль «Семья» о юношеских годах Володеньки Ленина. Там была сцена: Сашенька собралась уезжать в Петербург. И со сцены идет такой диалог: «Уезжаешь?» — спрашивает будущий Ленин. «Уезжаю». — «А куда, Сашенька?» — «В Ленинград». И всё. Пришлось дать занавес.

— Что, больше играть уже не могли?

— А что дальше делать-то? Зал катается под креслами, нам на сцене не лучше.

— Вообще-то удивительно, что актеры на сцене еще сохраняют способность слышать друг друга.

— Почему? Я знаю актеров, которые не слышат друг друга. И люблю их раскалывать. Такому не нужен партнер — ты можешь от него уйти налево, он все равно будет к тебе обращаться направо. И реплики ему не нужны — он чешет себе и чешет. Я еще не спросил — он уже мне ответил. Что делать — стою и молчу. Он не понимает, что произошло. Стоит с вопрошающими глазами и чего-то ждет. «Так ты что хотел сказать-то?» — пытаюсь ему помочь. Продолжать в таких случаях очень трудно.

— Страшная профессия.

— А однажды я забыл текст. Ты себе не представляешь, какое это жуткое дело — белый лист! Я сижу на авансцене и понимаю, что падаю в обморок. Уже начал заваливаться, но тут Янковский из-за кулис спрашивает: «Так что он сказал?» Тут все восстановилось — и я пошел дальше.

— Вообще непонятно, как в черепную коробку вмещается и там застревает такое количество текста.

— Застревает. Я могу тебе сейчас прочитать весь текст из «В списках не значился» или даже студенческих спектаклей. А что играешь в кино или на телевидении — в памяти не

остается. Голова как компьютер: там нажал клавишу «Save», а здесь — «Delete». Чтобы память освободить.

ВЕЗУХА

— Что нового делаешь в кино?

— Снимаю два фильма: новогоднюю музыкальную комедию и фантастику.

— У них есть названия?

— У комедии много было названий: «Валдайский треугольник», «Миллион в сугробе», «Лузер» — пока не выбрали. Снимаются Никоненко, Розанова, Удовиченко, Макаревич, Бутман, Долина, Навка, героя я играю. Ему все время не везло, и вдруг в казино он выигрывает машину — знаешь, с бантом, какие стоят напоказ на пьедесталах. И он на ней едет в Питер — выпивши и с бантом. А на дороге — гаишник, которому выпало дежурить в новогоднюю ночь, и сам понимаешь, в каком он настроении. И приходится, конечно, врать, придумывать девушку, которая ждет героя на Валдае. Мы с Владимиром Фатьяновым написали сценарий и будем сорежиссерами. И еще запускаем фильм «Гарин» — по «Гиперболоиду инженера Гарина».

— Так ведь есть уже один.

— Это будет не совсем по Толстому, а «по мотивам»: действие перенесено в наше время. Конечно, лазером сегодня никого не удивишь, и у нас будет техника теплового удара: здесь ударишь — Индонезию снесет. Меня всегда волновали такие истории, какая случилась с академиком Сахаровым: изобрел водородную бомбу — и потом всю жизнь каялся, пытался защитить людей от этой угрозы. Или: атомную бомбу изобрели до войны — что было бы, попади она в руки Гитлеру? Но она попала к американцам, и они ее бросили на Японию. Сейчас они говорят об опасности ядерных вооружений, но словно не помнят уже, кто первый начал.

— А как ты ухитряешься снимать сразу и про машину с бантом, и про опасность ядерных вооружений?

— «Гарин» — это чуть позже. А пока зима, надо снять новогоднюю картину.

— Думаешь, то, что за окном, — зима?

— А кто знал, что она такая будет? Мне нужно было снять новогоднюю Москву: елки, гирлянды и все такое. И вот мы приезжаем на Пушкинскую площадь, привозим краны, скайлифты, съемочную группу огромную, а снега нет: в декабре — лето! Я понимаю, что это катастрофа, но отменить съемку не могу. По сюжету, героя выгнала жена, и он идет одиноко по Тверской до Пушкина, а кругом снег и праздничная Москва. Но раз снега нет — значит, будем снимать без снега. Даже придумали ход: мол, герою так не везло, что и 31 декабря в Москве не было снега! И вот я пошел на исходную позицию, у меня рация. Даю команду: «Мотор!», двинулся по маршруту, камера снимает. И вообрази, немедленно пошел вот такой снег! Настоящий, крупный, рождественский. Метель началась. Прихожу к Пушкину, даю камере команду «Стоп!» — и снег выключился. Я понимаю, что схожу с ума. Но сцена уже снята. И ты ее сможешь увидеть.

— Остается поверить в высшие силы.

— А я верю. Помнишь мои «Задворки» — театральный проект, который шесть лет подряд каждое 6 июля шумел тут во дворе Ленкома под открытым небом? И все шесть лет в этот день шел дождь, люди приходили с зонтами. Но за полчаса до начала дождь обязательно прекращался, выходило солнце и все высыхало. На шестой год я уже уверенно приходил в пиджаке и, наблюдая ливень, говорил: «Не будет никакого дождя — мне лучше знать!»

— А как ты поддерживаешь с высшими силами такую оперативную связь?

— Просто я уверен, что если делаешь что-то хорошее, тот, кто нужно, тебя слышит. На этот счет была еще одна феноменальная история. Предстоял День города. И я предложил Юрию Михайловичу Лужкову сыграть для детей «Бременских музыкантов» на Поклонной горе. Какой там

спектакль, говорит, будут затяжные дожди, метеосводки кошмарные. В Тушино должна быть дискотека — и ту придется отменить. Смотрю на метеокарту — действительно, все затянуто, но есть одна крохотная дырочка. «А это что такое?» — «Ну, часа на два в этой точке дождь прекратится». — «Вот в эти два часа я и сыграю спектакль для детей!» Лужков на меня посмотрел как на сумасшедшего, но согласился. Мы под ливнем поставили декорации, аппаратуру брезентом прикрыли. А там уже отменяется дискотека в Тушино, по всей Москве льет. Но без двадцати девять дождь на Поклонной кончается, мы чудно играем спектакль, и на последних поклонах вместо занавеса — ливень стеной. Вот и не верь после этого!

СЕРИЯ ПЯТАЯ: МИСТИЧЕСКАЯ

ИГРЫ СО ВРЕМЕНЕМ

Я — человек мистический», — сказал мне Владимир Хотиненко. Еще он назвал себя неисправимым фаталистом. Это было на Всемирном кинофестивале в Монреале, где показывали «Мусульманина» — одну из лучших, самых парадоксальных и горьких его картин. С Владимиром Хотиненко мы знакомы давно. Он начинал на Свердловской киностудии и там снял фильмы, которые мне кажутся важнейшими для нашего кино на сломе времен: «Зеркало для героя», «Рой», «Макаров», «СВ». Человек необыкновенно талантливый и яркий, он тогда символизировал наше новое кино.

Потом наступило такое время, в котором запутались все. Тогда возникли фильмы «72 метра», «1612» и «Поп» — в них все вроде бы правильно, но это была уже не правда, а ее муляж, папье-маше. Слом веков в жизни Хотиненко оказался переломным для всей его художественной практики.

Вернемся к этому критическому моменту. Эти две наши беседы состоялись с разрывом в пятнадцать лет. Первая — на Всемирном кинофестивале в Монреале в 1988 году.

Взлет Хотиненко был стремительным: его имя не успели внести в последний кинословарь, а он уже знаменит, любим публикой и критикой, он срывает приз за призом и снимает едва ли не по два фильма в год. Еще сыпался дождь наград за его «Макарова», а он уже представлял свою новую работу

«Мусульманин» на Всемирном фестивале в Канаде. Выпускник Свердловского архитектурного института, ученик Никиты Михалкова, он входил в двойку-тройку самых перспективных мастеров нашего кино. И всё — за считаные годы.

Мы беседуем наутро после присуждения «Мусульманину» Гран-при.

1988: УЖАС КАНАДСКОЙ СТАРУШКИ

— Уже абсолютно ясно, что приобрело в твоем лице кино. Скажи честно — что потеряла архитектура?

Этого вопроса Хотиненко ожидал меньше всего. Долго и бурно смеется.

— Ну, может, архитектора. Вообще, я бесконечно благодарен архитектуре: она меня переделала. Я занимался ею с невероятным увлечением. И возможно, вышел бы неплохой архитектор. Но не более того. Снимать фильмы, при нашем техническом уровне, еще можно, строить — нет. А вот что приобрело кино... Хорошо, если тебе это ясно. Мне — не совсем. Слишком многое не получается. По разным причинам. Но каждый раз, заканчивая картину, понимаю: нет ощущения цельности. Хотя вот сейчас мы закончили короткометражку к столетию кино — там впервые такое ощущение, что цельность есть.

— Тебя в кино совратил Никита Михалков. Расскажи в лицах, как это произошло.

— Окончил архитектурный. Потыркался в разные строительные учреждения — понял: не нужны там ни я, ни мои идеи. Испытал чувство глубокого разочарования и добровольно сдался в армию. Прослужил полгода, и наверное, неплохо, потому что предоставили мне отпуск. Была зима, и в Екатеринбург — Свердловск по-тогдашнему — приехал Никита Михалков со своей «Неоконченной пьесой». Он там встречался с интеллигенцией, на одну из таких домашних встреч меня мой друг и затащил. В этой истории больше

всего поражает движение судьбы. Ведь я не хотел идти! Думал: о чем мне с ним говорить, о творческих планах, что ли? Но пошел, и мы вдруг разговорились. Я всегда был фанатом кино, вот мы и зацепились языками. И проговорили часа три. А потом он сказал: закончишь службу — приезжай в Москву, захвати, что там у тебя написано или нарисовано... Я так и сделал. И вот от этой практически случайной встречи все зависело. Я в ужас прихожу от одной мысли, что этого могло не произойти.

— Ты сразу стал делать кино, условно говоря, мировоззренческое. Истории, за которыми кроется Нечто. Либо это модель некоей мысли, либо экспериментальный полигон, причем сюжет никогда нельзя воспринимать буквально. Сценаристы были разные, а фильмы объединены твоей волей и твоим способом видеть мир. Ты отдаешь себе отчет, что ты в кино по-прежнему архитектор?

— Я это называю — примат стиля. Одно время это даже мешало. Мне и Никита говорил: снимаешь архитектурные картины. Но для меня ощущение стиля — главное. Стиль предполагает и игру актеров, и метод операторской съемки, и все компоненты фильма. Кино всегда было для меня волшебством. Вот человек умер давно, а на экране он живой! Тут недавно показывали «Страсти Жанны д'Арк», картину 1927 года, — это фантастическое ощущение, невероятное: никого из исполнителей давно нет, и самого Дрейера тоже, а чудо продолжает существовать. Ведь приводит же нас в трепет, когда мы подходим к дереву и вдруг понимаем: еще не было ни тебя, ни меня, а дерево вот так же стояло. И будет стоять после нас. Я в курсовой работе снял своего пятилетнего сына. Теперь ему двадцать два, и недавно он увидел этот фильм на видео. Так он раз десять смотрел кусочек, где он маленький и бегает. Не мог насмотреться на чудо. В этом смысле кино не только себя не исчерпало, но еще даже и не сформулировало. И хотя шутят, что, мол, пора уже снимать «Отбытие поезда», кино технологически еще не сформировалось. Я очень люблю картину «Форрест Гамп», потому что там эта новая техническая реальность наконец стала кине-

матографическим языком. Не как в «Терминаторе», на уровне фокуса, а именно на уровне языка. Это и есть кино: оно фиксирует время, консервирует его. Документальное, игровое — безразлично. И это для меня как камертон.

— Кино — явление сугубо индивидуальное: один видит Божий дар, другой яичницу. Вот скажи: как ты понимаешь тему своего «Мусульманина»? Он ведь не только о нетерпимости. Или о поисках веры. Или о человеке, который хочет жить по законам божьим и человеческим. Наверное, и об этом, но одновременно о чем-то большем.

— Конфликт фильма невозможно объяснить умом или опытом. В определенном смысле этот конфликт неразрешим. Но прозондировать его чувствами — можно. И фильм — не попытка решить проблему, это попытка чувственного прикосновения к ней.

— Тебя уже пытались обвинить в «очернении». А некая старушка, по твоим словам, посмотрев картину здесь в Монреале, была счастлива, что не живет в показанном тобой селе.

— Так то канадская старушка! А я в этой деревне живу и счастлив там. Вот — диапазон! Страна, в которой мы сейчас беседуем, — это другая планета. И образ жизни здесь невероятно отличается от нашего.

— Но насколько я понимаю, канадскую старушку привело в ужас не качество наших жилищ, а отношение людей друг к другу — это и нас способно ужаснуть.

— Конечно. Для чего история-то снималась! Но я не ставил задачей показать именно ужас. Я хотел показать норму жизни. Никак не старался дожать до ужаса, потому что действительность — еще хуже. И меня скорее можно обвинить в ее украшательстве. Знаешь, тут журналистка с квебекского телевидения ужаснулась, когда я ей сказал словами Чичибабина из фильма «Макаров»: мук не принявший вовек не спасется. Человеческая жизнь очень коротка. Над смыслом этой быстротечности бились лучшие умы. Но коли ты веришь в жизнь бесконечную, жизнь после смерти, то нужно к ней готовиться. И способы могут быть разными.

Наверное, России выпала такая судьба — через страдания. Я бы очень хотел, чтобы Россия была счастливой, безопасной, чистой, радостной, но — не вижу к этому предпосылок. Этого нет и в ее истории. Сейчас говорят: вот когда-то, вот при царе! А потом пришли коммунисты и всё порушили! Нет, в России бывало чуть лучше, чуть хуже, но общий контекст оставался тем же.

— Ты хочешь сказать, что нетерпимость к иному, к человеку, который хочет жить по-божески, — качества, перманентно присущие России? Так выходит из фильма. Но тогда вообще не остается места надежде. И Россия вечно обречена корчиться в муках.

— Я не думаю, что мой прогноз имеет какое-то значение. Но очень хорошо понимаю: да, мы будем корчиться в муках. По крайней мере, в ближайшее время. И еще раз повторю: мук не принявший вовек не спасется. И может быть, знание, которое мы обретем в этих муках, и есть самое ценное и высокое. А главное: я не думаю, что это — плохо. Это плохо, пока мы отбываем свой срок человеческий. Человек слаб, плоть его слаба. Только поэтому кажется, что это плохо. А это и называется жизнью. Это все судьба — родиться в такое-то время, понимать его или не понимать. Я не к смирению зову и ни в коем случае не хочу животной покорности. Надо просто попытаться это понять и жить по заповедям. Жили бы по заповедям — ничего бы худого с нами не случилось. Но нигде — ни у нас, ни за границей, не живут по заповедям. Вот ведь тайна устройства, вот ведь хитрость какая! А если говорить о нетерпимости — так ведь она присуща не одной России. Здесь, на Западе, люди просто более равнодушны.

— Но эта нетерпимость и в фильме, и в жизни оборачивается агрессией. Люди уничтожают друг друга. Одновременно себя, но сначала — друг друга.

— И это тоже для человека очень характерно. Не только в России. Гриффит целый фильм снял — «Нетерпимость». Россия просто очень велика: море добра, но и море зла. И очень мощный разряд между этими полюсами. А истребляют друг друга люди повсюду. Подойдем к этому с другой

стороны: а чем лучше землетрясение? Вот прилетит какая-нибудь комета, и нас вообще не будет, со всеми нашими страстями, с благополучной Японией и неблагополучной Россией. Подтекст тот же — подтекст смерти. Это может показаться цинизмом. На самом деле — это попытка понять смысл конечности земного бытия. Наш герой в фильме погибает. Сколько вариантов мы перебирали, чтобы его спасти, и все стало бы мягче, глаже, лучше. Но как ни страшно это звучит, смерть его приносит больше плодов. В его смерти — высший результат, и открываются нам вещи значительно более важные.

— В кино сейчас много самобичевания, мазохизма, трупов, крови, безнадеги. Скажи, по-твоему, за сто лет существования кино смогло осознать миссию, которую оно призвано осуществить в этом мире?

— В кино все индивидуально. Есть режиссеры, которые опирались на свои миссионерские принципы и снимали замечательные картины. А у меня миссионерских наклонностей нет вообще. Для меня существенно только чудо, волшебство жизни и искусства. Объяснить это нельзя, как нельзя объяснить смысл жизни, но вернуть людям ощущение величайшей тайны и чуда — вот здесь, возможно, и есть предназначение. Лично для меня. Пусть даже через жестокость, хотя я не думаю, что снимаю жестокие фильмы.

— В этой благополучной Канаде ты многих озадачил. Фильмом. И еще тем, что сказал о своей любви к России — такой, какая в нем показана. Я тоже сам себе не могу ответить на вопрос — чего мне здесь так не хватает? Не могу отделаться от ощущения, что российская глубинка, где вырос я, где вырос ты, живет более содержательно. Вижу эту прекрасную здешнюю жизнь и с отчаянием понимаю: я бы так не мог. И вижу, что многие наши эмигранты так и не могут почувствовать себя здесь — дома.

— Тут как ни ответь, все равно не будет всей правды. Видимо, есть что-то такое в той нашей жизни. Может, содержательность. Может, отрава, наркотик какой-то, и люди привыкли к нему и все равно стремятся туда — получить новую

порцию. Да, там жизнь сложнее, грязнее, опаснее. Но она там богаче. Бедная жизнь, а — богаче. Конечно, можно ответить: да полно, все эти разговоры о тайных достоинствах России уже навязли в зубах, дайте людям просто хорошо жить. Но уж коли так пошел наш разговор, что мы с тобой все пытаемся обнаружить смысл в вещах, казалось бы, достаточно нелепых, страшных и бессмысленных... Наверное, все-таки какая-то отрава. Здесь — скучно. Даже того смысла, который есть в России, здесь нет. Все убаюкивающе спокойно, можно уснуть внутри, уснуть душой, и надо быть очень сильным человеком, чтобы здесь продолжать жить насыщенно.

— Ты сказал на премьере: Россия — страна, которую ты любишь, где живешь и где будешь жить всегда...

— И это не красивая фраза. Свой фильм «Зеркало для героя» я снимал для своих родителей — это было объяснением в любви к ним и к их поколению. Перестройка уже началась, и поколение казалось никому не нужным, и жизнь его казалась прожитой зря. А я думал: не может так быть, чтобы — зря! Не может быть плохой матери, не может быть плохой родины — не может быть, потому что не должно быть. Это мистические вещи, и если подходить с позиций голого материализма, никогда ничего не поймешь. И останется та самая логика: после меня хоть потоп! Потому что останется иллюзия конечности жизни.

Да, я действительно так отношусь к России. Хотя ужас иногда охватывает! Здесь, в Канаде, тоже есть преступность и тоже убивают, но нет в воздухе запаха смерти. Какого-то неформулируемого нашего ужаса — нет. У нас прямо ешь его, дышишь этим ужасом. Но есть же и в этом какой-то смысл!

— И ты хотел бы, чтобы такой смысл, страшный и безнадежный, вел нас по жизни вечно?

— Я бы очень хотел, чтобы он однажды кончился. Ведь ужас был не всегда! Я хорошо помню время, когда полетел Гагарин, — было тотальное ощущение счастья. Хотя тоже были и хулиганы, и бандиты, и нищета, но вот этого запаха

страха, запаха смерти не было совсем. Его принесло новое время. Значит, можно к этому относиться как к беде, эпидемии, чему-то такому, что записано в судьбе. Конечно, я бы очень хотел, чтобы страх ушел. Проблем всегда хватит, но чтоб хотя бы ушел этот ужас. Это во многом изменит жизнь, она станет другой в России...

2001: ЕГО «АМАРКОРД»

...Прошло тринадцать лет. Мы пересекли границу веков и тысячелетий. Мистическая эта граница на поверку оказалась простой сменой настенных календарей, рутинным чоканьем бокалами с шампанским — даже глобальные страхи насчет компьютерного бунта не оправдались. Ходила такая страшная теория о том, что все компьютеры на земле рассчитаны на возрастающий ряд трех последних цифр года и, когда число 999 сменится тремя роковыми нулями, безнадежно запутаются. А так как компьютеры уже успели тесно опутать своими сетями весь земной шар, то все остановится, выйдет из-под контроля, и наступит подобие конца света. Даже фильм-антиутопию успели снять на эту тему, но не успели сорвать успех — страшное пророчество не оправдалось. Века сменились, и время без остановки покатило дальше.

Более того, Россия даже этот слом веков ухитрилась отпраздновать в одиночку: все человечество отмечало полную смену цифр на календаре, а у нас кто-то, не к месту дотошный, подсчитал, что новое тысячелетие начнется только 1 января 2001 года. В результате Россия отметила это дело на год позже человечества, снова потеряв шанс почувствовать себя в единой семье народов белых, черных, желтых и краснокожих.

В этом тоже было нечто символическое.

В России все круто менялось. Не в смысле количества колбас на прилавках. Быстро умножалось число мистиче-

ских людей. Ученые, понимая, что это не их время, уезжали развивать науку там, где в ней нуждались. Искусство жить теперь наиболее эффективно преподавали с телеэкранов гадалки и ворожеи. Формально противостоявшая им церковь на словах звала к добру — на деле насаждала нетерпимость. Она и не могла иначе: в самом термине «православие» заложена убежденность, что правы только мы. Только мы знаем, как правильно славить Господа, только мы знаем, как обустроить мир.

Фатализм, о котором так красиво и так убедительно говорил Хотиненко тогда в Монреале, перерастал в идеологию. В его фильме середины нулевых «72 метра» моряки-подводники погибали прямо в портовой бухте на глазах всего города, ровно ничего не делая для своего спасения. Вечное российское разгильдяйство (забыли экипировать лодку исправными кислородными аппаратами) там существовало как неизбежная и неодолимая данность: значит, так тому назначено судьбой. Поэтому погибающие моряки предавались философии, пели песни, делали все, кроме того, что хоть отдаленно отдавало бы рационализмом.

Но прежде, как раз на сломе тысячелетий, Владимир Хотиненко занялся фильмом «Третий Рим».

Фильм не состоялся. Почему — вы узнаете из разговора. Никто не знает, каким он был бы. Даже рассказ режиссера дает о смысле картины очень отдаленное представление. Художественное произведение обладает и впрямь мистической способностью строиться по своим, не вполне зависящим от авторского сознания законам. В нем эманации подсознания. Тайных страхов и надежд. Материй неформулируемых и не подчиненных логике. Интуиции. Заблуждений.

Куда ведут амбиции «Третьего Рима», увы, хорошо известно. Но они снова активно входили в обиход. Через несколько лет на телеэкранах появится скандальный фильм «Византийский урок», сотворенный, что не случайно, человеком в рясе. В массы снова сделают мощную инъекцию угрюмой подозрительностн и ненависти. Остается только

надеяться, что неизмеримо более талантливый Хотиненко не шел в эту бездну. Но как художник он не мог не чувствовать нечто, зависшее в воздухе.

Итак, теперь мы беседуем уже в 2001 году, когда фильм «Третий Рим» прочно увяз в финансовых катаклизмах, но еще оставалась надежда его завершить. Пока съемки буксовали, Хотиненко занялся своим первым телевизионным проектом — попытался возродить к жизни старый сериал «Следствие ведут Знатоки». И разговор наш легко перекинулся на телевидение, его специфику, и на темы, связанные с общим состоянием культуры все в тот же роковой переломный период.

А проект «Третьего Рима» так и не состоялся. Будь я, как Хотиненко, человеком мистическим, в том можно было бы увидеть высшую волю: мол, она своевременно предостерегла человека от заблуждения. Но я не мистический человек. И мне кажется важным сегодня, спустя годы, рассказать, какое звено творческой эволюции одного из ключевых мастеров современного русского кино выпало из поля нашего зрения. И заодно напомнить о том, что пресловутая «полка», на которой весь советский век гибли фильмы, никуда не сгинула. Просто поменяла обличье и мотивы.

ИДИОТСКАЯ ИСТОРИЯ

— Эта история тянется уже года четыре. Проект был рискованный: затевался по книге Лужкова «Мы дети твои, Москва» и выглядел как бы заказным. Меня он, однако, заинтересовал. Причем — именно как заказ. Когда понятие заказа из нашего обихода исчезло, мне оно стало интересно. Нет, тут нет ничего рационального, больше из чувства противоречия, из чистого азарта. И мы с драматургом Павлом Финном стали думать, как это сделать. Основной акцент делался на детстве: 1948—1949 годы.

Сначала сделали фильм-пилот — подобие эскиза. И даже показали его в программе Московского фестиваля. И ко-

нечно, я получил тот резонанс, которого ожидал: мол, ха-ха, прогнулся перед властями! Но меня это мало трогало — мне все равно было интересно. Мне казалось, что-то важное мы нащупали. Снялся там и Миша Филипчук, который у Павла Чухрая в «Воре». Была замечательная работа у Нины Усатовой. Все думали: картина снимается по книге Лужкова, и уж с ней-то все будет в ажуре. А — ничего подобного! Лужков к этой затее относился как сторонний человек: делаете — делайте, а я тут ни при чем.

Потом отмечали 850-летие Москвы, и это была одна из самых больших авантюр в моей жизни. Москва тогда вся вышла на улицы, и я думаю, такого больше никогда не увижу — подобное творится только в Мекке. И мы с операторской машиной ехали в этой толпе. Нас не арестовали только потому, что к нам было невозможно подобраться. Фантастическое ощущение: мы медленно двигались, бибикая, сквозь эту удивительно доброжелательную толпу, плыли через это море людей в течение нескольких часов. Вечером был концерт светомузыки Жана-Мишеля Жарра, и мы получили уникальные съемки, которых ни у кого нет! Одна группа снимала с воды, другая из толпы. Материал получился грандиозный. Все это мы собирались использовать в картине.

Понимаешь, мы уже снимали — и параллельно писали сценарий. Даже сделали из этого материала документальную картину: такая лирическая документально-художественная история — воспоминания, столкновение хроники сороковых с нашими днями. И так постепенно стали зарываться в тему, пытаясь историю страны увязать с конкретной историей пацанвы из маленького московского двора — на протяжении века. Когда начинали, думали: к концу века закончим, получится кругло! Сейчас век позади, на очереди 2002-й, а мы не знаем, сможем ли закончить этот фильм вообще.

В Красногорском архиве отсмотрели невероятное количество материала. И потом выкристаллизовалась вот эта идея Третьего Рима. Об этой идее формально вроде все знают, а самом деле — почти ничего. «Москва — третий Рим,

а четвертому не бывать». Это из послания псковского инока Филофея Ивану III об устройстве Государства Российского, о его преемственности от Византии. Многих эта идея раздражает, они ее принимают за великодержавную и шовинистическую — ну и на здоровье: как посмотреть — так оно и будет. А нас она заинтересовала с другой точки зрения: Третий Рим — как семечко. Нечто столь же невероятное, как сперматозоид, из которого получается человек. Этого не может быть — но тем не менее я есть. Так и здесь — семечко, из которого сформировалась Россия.

И вот история двора. Всё — из детства. Ключевые события — в 1948 году. Ребят для съемок в Москве не нашли — здесь они уже совсем другие, уже нет печати того времени. Нашли в Астрахани. В одной школе, чуть ли не в одном классе. Лет по десять-одиннадцать. Совершенно фантастические пацаны. Невероятное везение, точная работа ассистентов — короче, эту часть работы удалось пройти.

И наконец приступили к полнометражной картине. По ходу многое меняли. Предусматривалась волшебная игра, форма — кино в кино. Ввели роль режиссера, которую исполнял Женя Миронов, сценариста играл Женя Стеблов, оператора — Саша Балуев. С каждым нашли какую-то новую для него краску. Жаль, если вся эта роскошь пропадет. Вот... и пустились мы в это плаванье. Хоть место действия и локальное — двор, фильм все равно вырастал в некую эпопею. Хотели использовать много хроники — прием отчасти феллиниевский.

— И насколько я понимаю, тут уже не столько Лужков, сколько твой собственный опыт?

— Конечно. В книжке Лужкова тоже были замечательные истории, и они легли в основу этого нашего кинодетства.

— А все остальное — «Амаркорд»?

— Ну да, вроде. Истории про то, как пацанята глину ели. Или с пожарными. У ребят с пожарными вражда, и они им постоянно устраивали разные пакости. И те решили ребятам отомстить. И во время купания в Москве-реке отобрали у малыша, который стоял на атасе, их трусы и заставили пацанов

голышом проехать через весь город на пожарной машине под оркестр. Получилась потрясающая сцена. Вот такие ключевые сцены из книги мы буквально перенесли на экран — так они хороши. Но постепенно история углубилась и расширилась. Так мы и к названию пришли — «Третий Рим».

А что такое — Третий Рим? Наше сознание все время болтается между величием и самоуничижением, мы никак не найдем баланс между гордыней и простым человеческим достоинством. Вот этот баланс мы и хотели найти в картине. Для этого, я считаю, был абсолютно правильно выбран ракурс: двор и люди, его населяющие. Что здесь — то и в стране. Прочти слово «Рим» наоборот — будет «мир».

Конечно, мы понимали стоящие перед таким фильмом трудности. Когда нет динамичной конструкции — погонь, выстрелов, интриг — снимать кино всегда сложно. Но с моей точки зрения, в снятом материале есть сцены, по которым можно судить о том, что должно в конечном итоге получиться. Там есть эпизод: пацанята там что-то взрывают, и произошел инцидент. Начинается расследование. Их начинает допрашивать следователь. Но так как мы там ушли в такой сказочный мифологический стиль, то у каждого персонажа в этом стиле была своя функция. И поэтому дворничиха была Доброй феей. Мы вручили Нине Усатовой волшебную метлу, с помощью которой она совершает чудеса. И тогда с пацанятами происходит что-то хорошее. А следователь был Бесом. Внешне такой толстый добродушный дядька, но он искушает ребят предательством. Один поддается. А идет 49-й год, и у одного находят бумагу, на которой молоком написана клятва — каждый тогда знал, что если такое письмо прогреть утюгом, то на чистой бумаге выступят слова. Они этому из книг про Ленина научились: у того была чернильница из хлебного мякиша и в ней молоко, а если обыск — можно все это немедленно съесть. Какому пацаненку не понравится такая конспирация! Вот они и играли. Но тогда за это можно было сильно подзалететь.

Такая вот многослойная игра. Потому что про все это еще и снимается кино. И мы видим киногруппу, которая

все снимает. Но в какой-то момент фильма должна была потеряться грань — то ли это кино снимается, то ли уже реальные воспоминания сценариста. Потому что в роли сценариста Женя Стеблов как раз и играл одного из этих пацанят.

— То есть, выходит, уже гибрид «Амаркорда» с «8 ½»?

— Что-то есть. В современном кино часто используются такие сложные конструкции — вспомни «Магнолию». Но нам эту конструкцию еще предстояло искать в монтаже, потому что мы снимали много и, я бы сказал, широко. То есть снимали кино, а не так чтобы склеили сюжетик — и разбежались. Нам казалось, что такой фильм мог быть и госзаказом, и мы верили: достаточно дать людям почувствовать в снятом материале, что в результате может возникнуть, — и мы получим поддержку.

— Когда слушаешь все это, хочется немедленно посмотреть фильм. Почему он застрял?

— А — кончились деньги. Лужков явно от фильма отстранился, чтобы его ни в коем случае к этому делу не присобачили. Ему и без фильма хватало проблем. Он так относился: снимаете — снимайте, это ваше дело. Хотя мы встречались, и я ему рассказывал про наш замысел. Но о каких-либо условиях наибольшего благоприятствования говорить не приходилось. Думаю, это было этически правильно. Но материал казался нам таким убедительным, что мы рассчитывали получить государственную поддержку. Снимать-то осталось какую-то неделю, и денег нужно не так много, еще несколько усилий — и картина готова. Вот покажем материал — и все счастливо завершится. Мы были в этом уверены, это нас и погубило. Если бы не это ощущение простоты — наверное, велись бы какие-то предварительные переговоры. Но задача казалась простой, к тому же надо спешить: лето проходит, а дети растут, они в таком возрасте, когда вытягиваются очень быстро. Я даже не знаю, какие они сейчас — мне страшно об этом подумать!

Потом какие-то деньги мы достали и осенью выскочили в Астрахань: там зима наступает позднее. И мы их там еще

немного поснимали — в холодной реке, пацаны невероятное мужество проявляли... Но ключевые сюжетные сцены еще оставались. Которые работают на сюжет, его двигают. А мы стоим, а дети растут.

В бывшем Госкино — теперь департаменте Минкульта — существует жюри, которое решает, каким фильмам давать господдержку, а каким не давать. И вот состоялся роковой просмотр вчерне смонтированного материала, общим метражом на час десять минут. В тот день жюри смотрело еще три картины. И отказало в поддержке фильму «Сестры» Бодрова-младшего, который потом был все же завершен, картине моего студента Саши Котта «Ехали два шофера» (впоследствии она получила приз за режиссуру на фестивале «Киношок») и нам. Мы настолько к этому были не готовы, что сначала все это показалось недоразумением. Потом выяснилось, что это никакое не недоразумение, а демократия: жюри приняло решение, и никто из руководства бывшего Госкино повлиять на него уже не может. Я спросил одного из членов жюри: «А как это произошло?» — он ответил: «Как-то ты нас не удивил!» До сих пор не понимаю: неужели доброе имя режиссера уже ничего не значит? Материал, кстати говоря, надо уметь смотреть — даже не все профессионалы это умеют. Помню, Андрон Кончаловский в интервью рассказывал, как он смотрел материал фильма «Урга» и сказал, что из этого ничего не выйдет — а чем все закончилось, мы знаем (фильм получил приз в Венеции. — *В. К.*)... Короче говоря, так ушло еще одно лето, а крайним сроком было лето 2001 года.

И знаешь, кроме того, что вся эта история выглядит абсолютно идиотской, мне больше всего жалко пацанов. Они часть своей детской жизни отдали, как мы понимаем, впустую. И это травма. Мы так или иначе переживем, к тому же сейчас снова появилась надежда, что нам помогут. Нельзя же бросать картину, законченную на девяносто процентов!

— Но даже в этом счастливом случае придется ждать следующего лета. И пацанята совсем вырастут!

— Значит, нам с Пашей Финном придется что-то придумать в сценарии такое, что позволит выкрутиться. Ребятам

было лет по десять-одиннадцать, сейчас им уже по тринадцать-четырнадцать. Это уже совсем другие ребята, и я просто боюсь их увидеть. Но нам придется посмотреть на них, потом посмотреть правде в глаза и придумать практически другую картину, с другой конструкцией. Ведь кино снимается не по порядку событий, и в сценах, которые должны быть «до», ребята могут оказаться взрослее, чем они были в сценах «после». Впрочем, кинематограф знает и такие случаи...

— Например?

— Стэнли Кубрик очень долго снимал «Сияние», и мальчик там тоже «скачет» по возрасту. Но он там один. А у нас целая команда: кто-то изменился мало, кто-то неузнаваемо, и как теперь их снимать, каким способом вписать в уже отснятый материал — надо думать. И вообще еще рано об этом говорить: надо еще получить деньги, потом ждать лета, и только потом надо на этих ребят смотреть. Конечно, в истории нашего кино много случаев, когда фильм шел на полку или оставались от него только срезки — как в «Бежине луге» Эйзенштейна. Находиться в таком списке почетно, но ситуация, по-моему, идиотская. Мы брались за эту историю совершенно сознательно — как за госзаказ. То, что должно быть важно для страны. Такой фильм не может быть хитом, но среди хлама, который у нас снимается, заслуживающих внимания картин пять, много — десять. Неужели же нельзя рискнуть и снять действительно госзаказ! Это раньше госзаказ — льготы и «всесоюзная премьера» во всех кинотеатрах страны. Сейчас ничего этого нет и в помине, и это скорее зона риска — попытаться что-то сделать на тему, которая по идее действительно должна быть государственной. Не окупаются никакие наши фильмы — это уже аксиома. Но у нас потеряно чувство страны, чувство истории! Я говорю высокопарно, но это правда, я так думаю. И уж если рисковать — то в этом направлении: в разрушающемся мире поставить хоть какую-то подпорочку. Это важнее, чем снять что-то «для себя» или что-то шустрое. Мы понимали также, что будут нам за это синяки и от коллег, и от критики, все это нас ждет — и мы согласны пойти по этому пути. И было

ради чего: пацанята отличные, актеры блестящие, они просто упивались, играя. Начинали трудно, а потом упивались, гордились, и все очень хотят закончить эту историю.

А сколько образов было найдено! «Гигантские шаги». Помнишь, был такой столб, и вокруг ремни с петлей, хватаешься за петлю, пробегаешь — и летишь. И этот полет у нас в фильме должен был все времена и всех героев соединить.

— Картина идет сквозь время — а что с пацанятами?

— Остается только один — рассказчик. Он всю эту историю вспоминает, как бы складывает в памяти, и поэтому она фрагментарна. При этом в памяти идут, как бывает, сбои: он уже достоверно не помнит, вроде это и не так было, а иначе... Возникают варианты.

— То есть уже не только «Амаркорд» с «8 ½», но и «Расемон»?

— А мы таких аллюзий не боялись. Я приступал к картине рационально, а потом азарт появился: взять и это попробовать. И так уже полюбил и материал, и пацанов, фильм уже так в меня пророс, что отдирать можно только с мясом.

ПРОЩАЛЬНЫЙ ВЗМАХ УХОДЯЩЕМУ ВЕКУ

— Хорошо, с этой картиной мы разобрались — остановимся на хрупкой надежде, что она будет закончена. А пока суд да дело, у тебя возник еще один проект, который мне напоминает первый: если в первом герои растут неудержимо, то во втором они постарели или даже ушли из жизни. Но их нужно вернуть на экран — как? Я имею в виду телесериал «Следствие ведут Знатоки — десять лет спустя», который ты снимаешь. Что побудило тебя пойти на ТВ?

— Кино снимаешь-снимаешь, а его никто не видит. Сегодня те, кто делают художественное кино, напоминают партизанский отряд, который давно потерял связь с Большой Землей и что-то выстукивает морзянкой, но никак не достучится. Нет связи и нет! Но может, тогда воспользо-

ваться хоть почтовыми голубями? Или просто взять и пойти пешком? Телесериал для меня — это пойти пешком.

— Какая потеря связи?! Твой «Мусульманин», твое «Зеркало для героя» в телеэфире постоянно.

— Они же снимались для большого экрана! Смотреть их по ТВ — значит не видеть. Хотя недавно меня поразило: показывали «Один и без оружия», и рейтинг был такой, как у «Пятого элемента»! Одним словом, захотелось попробовать. Интересно понять правила, по которым на телевидении играют, — это правила другие, теперь я их выучил и со многими даже согласился. Мы хорошо поработали: мне было интересно, и актеры увлеклись. Плюс, конечно, материал, который совершенно не мой. Я никогда не был зрителем этого сериала и был далек от этого направления вообще. Так что началось все частично от азарта, а частично от отчаяния. «Третий Рим» остановился, и нужно было что-то делать. И еще. На Высших режиссерских курсах и во ВГИКе я учу студентов не брезговать ничем. Не то чтобы хвататься за все, но главное — работать, находить применение своей профессии. Но когда я им это говорю, они на меня смотрят лукаво: мол, ну да, вы будете заниматься серьезным кино, а мы — клипами, рекламой и телефильмами! Сейчас я могу убеждать собственным примером, а он хороший, яркий, потому что сериал этот легендарный в прямом и переносном смысле. То, что у меня есть опыт, ничего не означало — на ТВ совершенно другие правила игры.

Значительно больше было обстоятельств, которые мешали. Одно дело любовь к старым сериалам — это как альбомы старых фото листать. Но захочет ли зритель видеть этих героев сейчас? Изменилось время, а главное — правила существования персонажей на экране. Кому-то, может, захочется сохранить в памяти именно тех Знатоков — молодых, причем всех троих. А сейчас Элла Леждей — Кибрит — умерла, остальные состарились. Играют те же Мартынюк и Каневский, я с ними сдружился, и для меня в сериале есть смысл уже потому, что он свел меня с этими замечательными артистами. Как и с Пороховщиковым, который играет

отрицательного героя, наркодельца. Есть еще один отрицательный персонаж, его играет Саша Филиппенко.

— Пришлось пересмотреть старый сериал?

— Посмотрел почти все серии. Дела-то, которые там расследуют, по нынешним временам — детские! Но хотелось перекинуть мостик от тех фильмов. Чтобы была некая общность стиля. И мне кажется, я понял закон, по которому они существовали. Приглашались совершенно замечательные актеры — на них все и держалось, А так — статичная камера, никаких изысков, очень мало действия — люди сидят и разговаривают. С точки зрения современного ТВ, это можно считать недостатком, но тем более интересно проверить — а может, на фоне нынешней беготни, бесконечных мордобоев и стрельбы как раз этого и ждут люди.

— Знаешь, есть, по-моему, важная особенность этих сериалов, из-за которой их до сих пор любят, — они создавали ощущение надежности и защищенности. Теперь его принято считать иллюзорным, попросту говоря — враньем. Не воспримут ли зрители появление такого же безупречного Знаменского, который стоит на страже, как ходульность? Ты пытался сохранить это ощущение?

— Н-нет... Хотя сама постановка вопроса очень интересна — про защищенность. Но в том и дело, что тогда мы себя так и ощущали! Сериал был адекватен времени. Хотя и он эту тему подавал с оттенком иронии — помнишь: «если кто-то кое-где у нас порой»... И он бесконечно формировал легенды. Включая эту музыкальную тему. Мы ее используем в новой аранжировке, и работает она потрясающе. Мы ее даем без слов, а тема замечательно гибкая и с огромным чувственным диапазоном. Но герои теперь другие, и не будет безупречного Знаменского. Томин пять лет провел за границей — был командирован в Интерпол, так что — друзья встречаются вновь. И это история мужской дружбы. Конечно, легкий флер прежних отношений, но, в принципе, они уже другие, они уже дети этого времени. Они уже пожилые — и стали более скептичными.

— К «Ментам» они в результате не пришли?

— Нет, это совсем другая история. Надо было и в лес не сунуться, и дома не остаться. Способ съемки современный, а стиль общения и поведения — прежний. И когда в наши дни проникают эти ростки прошлого — получается замечательно. Интонации Знаменского, которые мы помним по его длиннейшим монологам, чрезвычайно трогательны. И я надеюсь, что это сработает.

— В старых сериалах даже на второстепенные роли приглашались актеры-личности, их было интересно смотреть. А ты кого привлек?

— Пороховщиков, Филиппенко. Своеобразный дуэт. По-моему, на это очень интересно смотреть.

— Будут новые серии?

— Но их будет делать уже кто-то другой: я свой интерес к этому сериалу уже исчерпал.

— Это твой первый визит на телевидение — в чем базовые различия между кино и ТВ, если не считать величину экрана?

— Совершенно другие ритмы! Вот, например, пока на ТВ не запретили рекламу, в фильме всегда есть место, где ее будут показывать. И оно примерно известно: восемнадцатая минута или около того. На ТВ нет злостных любителей просто кромсать кино, хотя иногда это приходится делать — в фильмах, где реклама не предусмотрена авторами. А можно ее заранее предусмотреть. Придумать «вход» и «выход», чтобы не убить какими-нибудь прокладками предыдущую сцену и не расхолодить последующую. За пятидесятиминутный фильм три блока рекламы. Можно забыть об этом как о неизбежности. А можно эти паузы заложить в ходе фильма. Дело, кажется, пустяшное — а очень важное.

— Есть одно «но». Рекламу, по моим наблюдениям, не смотрит никто: каждый тут же перескакивает на другой канал — нет ли там чего-то интересного! И если есть — может не вернуться. Так что мне кажется, для режиссера важнее — заставить зрителя вернуться.

— Конечно. Но если переключился не сразу и уголком глаза увидел это, о прокладках или пиве...

— И что?

— И ничего хорошего. Вот я только что решил записать себе с эфира «Твин Пикс» — рекламу, естественно, не записываю. Но аккуратно не получается, и теперь когда смотрю — все время мелькнет какой-нибудь «Жиллетт». И все равно выбивает из настроения. Поэтому вопрос — чем закончить эпизод, чтобы человек потом вернулся. Это одна особенность ТВ. Вторая: другое ритмическое построение. Сначала мне казалось, что они там на каналах ничего не понимают. Но когда я постарался их понять, то пришел совсем к другой структуре монтажа. Другие законы восприятия — очень интересная игра получилась. Во всяком случае — для меня.

— А вот интересно: ТВ училось у кинематографа — а может ли опыт телевидения обогатить кино? Вернувшись в кино, ты будешь учитывать этот новый опыт?

— Да. Особенности телевизионного восприятия нужно учитывать хотя бы потому, что кино, которое мы снимаем, все равно будут смотреть по телевизору.

— Но это значит — капитуляция! В Америке кино научилось делать то, чего телеэкран не может, — и так сохранило зрителя. Хорошо, ты выпустишь сериал и, даст бог, закончишь «Третий Рим». Есть на примете новые проекты?

— Я решил некоторое время поработать на телевидении. Я для себя дистанцию определил: четыре 50-минутных серии — и баста! Это объем, для меня максимально контролируемый. Дальше теряешь ритм и начинается что-то такое, чего я не знаю и что мне даже неинтересно знать. Десять серий — и ты теряешь нюх. Это как чуть уловить аромат духов или вдруг оказаться в парфюмерной лавке — обалдеешь. И теперь, когда я свой размерчик знаю, я могу выбирать из предложенных сценариев. Конкретно говорить пока не могу — а вдруг это тайна! Один проект — двухсерийный телефильм плюс кинофильм по сценарию Валерия Залотухи. В общем, я увлекся игрой с телевидением.

— Сухой остаток сериала «Следствие ведут Знатоки» — чувство надежности. Это чувство теперь разрушено и жиз-

нью, и искусством. Скажи, в сухом остатке от твоих четырех серий — позитив или скепсис, который нас теперь обуревает, а может быть, и губит?

— Знаешь, ведь не всегда получается, к чему стремишься. Если бы все намерения буквально реализовывались — может, это было бы плохо. Говорят: кино — искусство монтажа. А мое любимое определение: кино — искусство потерь. И если использовать картежные термины, я знал, что у меия на руках: любимые персонажи, отличные артисты — это мои козыри. И я хотел создать прежде всего интересные персонажи. И в сухом остатке — запах времени. Время — моя любимая игра, ты знаешь это по моим картинам. Л-легкая печаль о том, что время уходит. Оно уходит неумолимо, нравится это нам или нет. Надежности в нашем времени нет.

— А разве не может она возникнуть просто от сознания, что еще сохранились порядочные люди? Более того — что их большинство.

— *(С жаром.)* Да, да, да. Если в этом смысле — да. Из того времени в наше пришли два персонажа — Знаменский и Томин, и они сохранили достоинство. Когда-то фильм «Зеркало для героя» я снимал для своих родителей, которых время выбросило, как и все то поколение, к чертовой матери. Это поколение считали сталинистским, оно раздражало, от него отрекались. И когда я решил снимать для мамы и папы, я понял, *о чем* я буду снимать эту картину — про время. Так и теперь — это будет сериал про время, которое уходит. Прощальный взмах ушедшему веку.

— Что придет на смену? В середине девяностых ты говорил мне, что путь России всегда через страдания. И вот мы на сломе времен. Быстро уходят в прошлое этика, эстетика, культура, вся система общественных отношений — все, чем жил XX век...

— Вот умер Астафьев, умер Володин — словно мы перелистываем последние страницы какой-то толстой, толстой книги. Какие-то страницы еще остались, но видно: книга очень скоро закончится. Если говорить о моих ощущениях — меия странным образом обуревают два чувства еди-

новременно. Сегодня я могу проснуться с одним ощущением, завтра, без всяких внешних причин, — с другим. Одно чувство: Россия несомненно обладает значительными ресурсами, — да это и история показывает, — ресурсами, которые мы порой не можем сформулировать. И вот что-то появляется — вдруг! В безнадежном на сегодняшний день вгиковском курсе кинорежиссуры у меня каждый раз огромный конкурс. Что-то людей подталкивает, какая-то невидимая нам энергия. Как человек мистический, я не очень верю в рациональные просчеты — это действительно все может произойти вдруг. И нужно просто терпение. Главное, чтобы не было потрясений в России. И если нам хватит мудрости, все может быть замечательно, и даже довольно скоро. Но вопрос в другом: все, что происходит, мне не нравится — вот в чем фокус. Я заставляю себя принимать это новое. А на самом деле меня очень многое по-человечески раздражает. Говорить о том, что я старый, пока не приходится, но я не могу принять эту новую культуру. И дело даже не в том — нравится или не нравится. Я не могу это принять потому, что это мне кажется безнравственным, некультурным.

— А может, это только виток?

— Вполне возможно. Либо я пойму происходящее, либо мы как-то притремся, взаимно проникнемся с этой новой культурой. Но пока все происходящее трудно назвать культурой.

— А разве эти процессы универсальны? По моим наблюдениям, размывание этических норм сейчас более характерно для России, но не для Запада, где настырно продвигают ту же политкорректность, пусть со всеми ее крайностями, но как средство самозащиты общества.

— А у нас разгул такой...

— Но он не может продолжаться вечно — либо мы погибнем в этом разгуле, либо...

— Вот на это я и рассчитываю. Я часто думаю об этом, и мне кажется, что этот кризис себя как-то исчерпает. Он сам себя съест. Он интересен ровно настолько, насколько

является коммерческим продуктом. Но долго кричать человек не может, и когда эта истерика закончится — продукт перестанет пользоваться спросом.

— Значит, культура не исчезает?

— Да, если только почву подготовить — чтобы с нуля-то не начинать!

— Так разве ж нам впервой?

— В России, ты знаешь, все уже было. Ничего нового. И можно опираться либо на исторический опыт, либо на свою интуицию.

— А интуиция, ты сказал, меняется каждое утро.

Хотиненко долго и оптимистично хохочет.

МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ

Перечитав, спустя годы, монреальское интервью Владимира Хотиненко, я понял, что гибель подводников в луже воды из-за собственного пофигизма и на глазах у большого города в фильме «72 метра» — доведение его фатализма до логического конца. Но метафорический смысл фильма тогда оказывается столь страшен для России, что впору все-таки задуматься: а может, фатализм и есть ее первейший враг? Он теоретически обосновывает необходимость мук и гибели. Он бросает слабым утешительную пилюлю: «мук не принявший — вовек не спасется».

Но существование другой жизни, которая в обмен на эти муки откроет нам нечто главное, — такая же гипотеза, как и отсутствие этой жизни. А коли не будет ее, другой? Страшно подумать, сколько единственных жизней тогда брошено в эту топку иллюзий. Еще печальнее — когда на кону судьба твоей единственной родины.

Кинематограф интуитивно нащупывает ответы на эти вопросы. В середине роковых нулевых лауреатом «Кино-

тавра» становится фильм дебютанта Геннадия Сидорова «Старухи». Он как бы продолжает размышления Хотиненко о том, что предписано России, но в своем анализе идет дальше.

Просмотр картины вызывает сложную смесь восторга и печали. Хотя сначала надо приспособиться к неспешному ритму, какой только и возможен в разреженных пространствах России. «Ехал на ярмарку ухарь-купец...» — трубно поет Николаша, местный Квазимодо, единственное существо мужского пола в забытой деревне. И есть на десяток разрушенных изб пять старух, шестую схоронили. Сами вырыли могилку, сами опустили гроб, мужиков нет. Мужики вон в танках ездят окрест, воюют с невидимым врагом, который окружил Россию, довел до полной нищеты и хочет ей погибели. Мужиков с их танками можно употреблять с пользой — например, разнести снарядом старую избу на дрова.

Иногда из внешнего мира являются разные люди. Оперный певец, пьяненький, зычный, городской жизнью загубленный. Беглый солдатик спасается от неуставных отношений. Таджики кочуют в поисках пристанища. Возникают мини-новеллы, во многом импровизированные. К каждой приникаешь как к источнику правды о своей стране — здесь совсем нет художественного лукавства, гротеска, символики, пафоса. Словно нас привезли в эту деревню и бросили без объяснений. Таджики говорят по-таджикски, но мы их понимаем без слов. Старухи тоже лопочут на местном говоре, и произношение у них не дикторское, и зубов уже нет, но и здесь переводчик не нужен, а что-то слышится родное.

Темнее царства не бывает, а чернухи нет: фильм освещен терпеливым юмором и любовью к этому неказистому миру. Освещен и тем, что в других странах названо казенным словом политкорректность, а на самом деле является простой, но забытой нами человечностью. У Николаши синдром Дауна. В этой роли Сергей Макаров, приглашенный из театра, где играют инвалиды. И он поражен таким же синдромом и фактически играет себя в предлагаемых обстоятельствах.

Для него премьера была важнейшим моментом жизни, он единственный вышел на сцену Дома кино в смокинге — ему позволили почувствовать себя нужным и любимым человеком, а это в России редко умеют даже по отношению к здоровым.

Если произведение искусства хоть одного вернет к жизни — оно уже создавалось не зря. Но фильм еще и разрушает злейший из предрассудков — неприязнь к непохожим. «Старух» надо принимать как лекарство для души.

Вернемся к России. Это ее образ возникает в фильме. Образ страны за пределами Садового кольца с его актуальными заботами о правах олигархов, конкурсах кутюрье и думских выборах. Это Россия, которая умела кормить себя и других, а теперь разрушена и доживает. В ней остались только фаталистический страх перед неизвестным и россказни о сгубивших страну недругах.

Конечно, взята деревня из разряда «бесперспективных». Хотя кругом красота и земли плодородны. Но работников нет — все убежали за духом красивой жизни, которым несет из «ящика». «Ящика», впрочем, тоже нет, потому что нет электричества. Иногда эта Россия вскипает слепой яростью, и тогда армия похожа на сборище бандитов, а пьяный мужик может до крови избить свою бабу, только о том и сожалея, что не убил. Иногда мальчик-даун примет за чистую монету матерные бредни о людях с песьими головами и спалит таджикский табор, чтоб не жили тут у нас «черти нерусские». И все это, знакомое, отзывается в сердце болью. Так глубоко мы вошли в происходящее на экране, словно вернулись к истокам: «Это твоя родина, сынок».

Что важно для авторов: эта Россия уже ничего не создает. Либо доживает век, либо кого-то ловит, либо готовится к какой-то войне. А избы рушатся, свет провести некому, скот давно забили. Жизненная энергия воплощена в пришлых. Явились бездомные таджики — тощий скарб на закорках. Стали жить в брошенных развалинах — смотришь, уж и стены украшены, и плов варится, и люлька качается, и быт какой-то налажен. Как трава сквозь камень. Завидев

старух, пришлые скажут «салям алейкум», а те ответить не догадаются. Только боятся, как бы чего из этого нашествия не вышло. В пришлых есть то, чего уже нет в местных: традиция, база жизни. Их чужая молитва воспринимается как незыблемый уклад, которому ничто преходящее повредить не в силах. Если мат для старух — быт, то для пришлых — грех. В них сохранились сплоченность и доброта, и они выглядят человечнее своего русского окружения, вот в чем обидная правда.

Хотя у нас осталась корневая любовь к поэзии. Пушкин и тут наше все, и свою поэму одна из старух начнет словами «Преданья старины глубокой». Поэма настоящая, старуха читает гениально, зал млеет. Если бы поэтический дар употребить к делу, а пушкинский слог к быту, давно бы у нас были и стиль жизни, и кот ученый, и златая цепь на дубе том.

Фильм заканчивается почти как пырьевские «Кубанские казаки» — праздничным застольем. Жизнь продолжается, если есть мозги и руки. Надо отделиться от забывшего людей государства, самим построить себе электростанцию, засветить лампочки, посеять хлеб, завести скот. Работать надо, и все пойдет ладом. Обидно только, что новая энергия, цивилизация и уклад жизни приходят к нам то с Востока, то с Запада готовенькие. И хоть мы строим на их пути патриотические рогатки, они берут верх над тленом, поразившим Россию хуже чумы. Вот о чем заставляет думать простая история фильма «Старухи».

Как это сделано — тайна автора, его ноу-хау. Из профессиональных актеров здесь только Валентина Березуцкая, играющая одну из старух неотличимо от настоящих. Картина сродни документалистике Роберта Флаэрти, который еще в двадцатые годы увлек мир новой мерой правды. Но теперь это художественное кино. Не «игровое» — точное словечко по отношению к «Бумерам» и даже к «Русским ковчегам» — а именно художественное. Согласитесь, что для нашего кинематографа это революция: в нем снова появляются художники.

Когда-то Станиславский пустил на сцену натуральную старуху из глубинки. Она только прошла из кулисы в кулису, и спектакль распался — вся придуманность актерских стараний стала видна. Сидоров пустил пятерых старух в наши потемкинские деревни — и все иллюзии вдруг оказались мелкими и глупыми.

СЕРИЯ ШЕСТАЯ: МУЗЫКАЛЬНАЯ

ЖИЗНЬ МОЦАРТА В ЭПОХУ САЛЬЕРИ

Дирижер Евгений Колобов — из тех русских гениев, которых Россия проморгала. У нас вообще гениев при жизни не слишком любят — они выламываются из привычных габаритов, неуживчивы и неудобны. «Умные слишком». Иногда их гениальность признают после смерти — и тогда обожествляют до неприличия, до придыхания, до патоки. Колобова к тому же и забыли — легко и просто, словно не было у нас лучшего оперного маэстро второй половины XX века. Создателя не просто нового театра, но и нового подхода к музыке. Евгения Колобова.

Он — один из немногих на планете музыкантов, которые музыку не исполняли и не интерпретировали. Они ее создавали. Музыка, часто насквозь знакомая, словно рождалась на наших глазах, приобретала новый смысл. Становилась спонтанным высказыванием — мукой или радостью, шуткой, парадоксом, мольбой, страданием, ликованием. Колобов был из тех отважных, кто не робел вступать с классиком в соавторство. И каким бы радикальным ни было его вторжение в хрестоматийную партитуру, оно всегда было убедительным — казалось, он открывал нам то потаенное, чего мы просто не слышали. Хотя все это, конечно, подразумевалось Россини, Мусоргским или Чайковским.

Поэтому, послушав его «Евгения Онегина» в маленьком зале кинотеатра, где тогда ютилась его «Новая опера», я без колебаний единственный раз за свою практику написал о живом человеке: гений!

Мы с ним были знакомы с нашей юности, проведенной в суровом, но славном городе Свердловске. Он заканчивал Уральскую консерваторию, я только начинал работать на Свердловском телевидении редактором музыкальных программ. Как-то мы пригласили в передачу модный среди молодежи «вокально-инструментальный ансамбль» с его субтильным солистом Женей Колобовым. Потом Колобов стал дирижировать опереттами в знаменитом Свердловском театре музыкальной комедии. Потом его пригласили занять пост главного дирижера Свердловской академической оперы, и он поставил там впервые в СССР «Силу судьбы» Верди в оригинале. Спектакль привезли на гастроли в Москву, успех был сенсационный. Так страна открыла для себя дирижера Евгения Колобова.

Его пригласили в Кировский театр, и соблазн вернуться на родину, в Ленинград, был велик. Колобов вернулся, но в театре ему поручали только балеты, а они его интересовали в последнюю очередь. Не получилось у него и в московском Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко: его максимализм немедленно схлестнулся с консерватизмом огромной, сильно постаревшей труппы, и его элементарно «съели». Он понял, что свои идеи сможет воплотить только в собственном театре, который он построит с нуля. И построил — «Новую оперу».

Ему много раз предлагали возглавить театры за рубежом. Но он не мог бы жить вне России — такой характер. Он это понимал и не уехал. Жалел ли об этом? Мы это увидим из нашего разговора. Он был максималист прежде всего по отношению к себе. Поэтому в разговоре лейтмотивом — тема сгорания, раннего ухода. Он и сам ушел в 57 лет — сгорел.

Эта беседа состоялась в «Новой опере» в 2001 году, когда мир отмечал двухсотлетие Винченцо Беллини. Я пришел к великому дирижеру поговорить о великом композиторе, но

сегодняшнее состояние нашей культуры так волновало Колобова, что разговор ветвился и постоянно уходил, казалось, очень далеко от темы. Колобов спохватывался, возвращался к Беллини и тут же снова перескакивал на то, что в нем болело и требовало выхода. И в сбивчивости этого разговора, его кажущейся непоследовательности — весь Евгений Колобов.

Готовя публикацию о Беллини для газеты, я с трудом выбирал «юбилейные» строки, для политеса переводя все ты на вы. Бóльшая же часть текста так и осталась в архиве — я все надеялся, что мы продолжим этот разговор. Теперь продолжить уже не суждено. В 2003 году Москва попрощалась с лучшим оперным маэстро страны, и многое в этом интервью теперь звучит иначе: Колобова мучили те же проблемы, которые мешают всей нашей культуре, и он, уже чувствуя себя на пороге вечности, говорил о них резко и откровенно. Привожу наш разговор полностью, не причесывая и не выстраивая красивых логических композиций. В этом тексте — Женя Колобов, каким я его знал.

ПО ПРАВУ ГЕНИЯ

— ...В наше время все гениальны. Как телевизор включишь — так на экране гений. А Беллини — он неземной какой-то человек. И писал неземную, божественную музыку. Поэтому Бог и забрал его в тридцать четыре года. У него и печаль светлая — как у Моцарта. Его хорошо назвали: сицилийский Рафаэль — Рафаэль в музыке. Он был совершенен и не мог жить среди людей: они вообще не понимали, что он делает. Его ангелы опустили на землю, он по ней побегал тридцать четыре года и сказал: баста, забирай меня наверх.

Он не сочинял. Я вообще думаю, что великие композиторы не сочиняют — они записывают, у них все звучит здесь, в сердце. Шум ветра, шелест травы — тоже музыка. И вот он сидит в лесу или у моря и это пишет. Художник — в крас-

ках, композитор — в звуках. Записать столько нот, сколько записал Моцарт, — уже можно надорвать сердце! Беллини из той же породы романтиков, что Шопен, Шуберт, Шуман, Сибелиус. Это особые ребята были.

Жить можно долго, а творчество — как метеор. Когда ракету выталкивают в космос, то первая ступень, самая главная, преодолевает земное притяжение и сгорает моментально. Так сгорел Пушкин. Россини в сорок лет кончил писать музыку, занялся кулинарией. Хотя нет, музыкой тоже, конечно, занимался... Заниматься музыкой — это ведь необязательно надевать фрак и махать руками. Я иногда даже кланяться не выхожу — стыдно. Если я на заводе унитаз сделаю, мне что, аплодисменты полагаются? Это моя работа. Они там у меня на сцене так споют... убил бы их всех, но не имею права: уголовщина. Поэтому — чтó мне выходить кланяться! Конечно, традиция. Но можно и другую традицию придумать. Я в такси кидаю чаевые, а мне почему-то не кидают. Каждый по рублю кинет — глядишь, какую-нибудь нашу театральную проблему решим.

— Поставь коробочку.

— Да нет, не буду.

— И все-таки давай про Беллини. Что он внес в оперное сочинительство? Может, новые технологии?

— Про технологии я не знаю. Чем ближе к финалу, тем больше ненавижу технологии. Конечно, должна быть технология, профессионализм, ремеслуха. Но я только этим теперь и занимаюсь. Так и называю театр: ОПТУ: оперное профессионально-техническое училище. Приходят студентики, которые понятия не имеют о музыке. Их только учат издавать звуки. Они ничего не читают, большинство из них, и не нужно это им. Они даже «Онегина» до конца не прочитали. «Бориса Годунова» поют, но пьесу не читали никогда. Поют. «Что поете?» — «Люблю петь!» То есть: я пиво люблю, жрать, курить, петь. Для них это как бы физиологический акт, а не творческий. Певцов великих, дирижеров — может, десять на земном шаре всего. Настоящих, от Бога. Махальщиков — сколько угодно.

— Тебя постоянно упрекают за своеволие по отношению к классике: «Руслана» сократил, «Онегину» придумал другой финал...

— Надо понять смысл профессии дирижера. В чем секрет музыки? Ноты — шифр. Мы их озвучиваем. Но о чем все эти ноты, фермата, фортиссимо? Вот мы работали с Сашей Сокуровым над «Гамлетом», я все переводы прочитал: суть одна — но нюансы разные! Вот это и есть ноты. Я могу Чайковского сделать трагическим, а могу — веселым. Могу до фарса свести, как в «Геликоне». Может, так и надо, я не осуждаю, я констатирую. Что под нотами — никто не знает. Кроме, конечно, критиков, которые знают всё. И они мне объясняют: мол, тут Чайковский думал не о том, а об этом! Что они, водку с ним пили? Знают, чего он хотел? А он и сам не знал, чего хотел, — такие люди живут на интуиции. Там, внутри, зазвучало — он записал. Сегодня дождь и ветер — он написал форте. Завтра выглянуло солнце — и пошла лирика. Все — живое!

— Так как же в этот шифр тогда проникнуть?

— А это зависит от человека. Когда я дирижирую, мне кажется — я понимаю. Но это — *мне* кажется. И я же не все подряд дирижирую. На счету не так уж много опер. Я хочу один спектакль сделать, но такой, чтобы помнили. Тарковского спросили: почему вы так мало сняли фильмов? Он ответил: если к делу подходить серьезно, то, наверное, даже слишком много. Вот так и Беллини — создал неземную радугу. Вот пролетел самолет — от него след, облачко. И без этого облачка уже не будет той красоты. Его музыку словами не объяснишь, она просто слезы на глаза наводит — не трагические, светлые. Трагические — это у нас в России: родителей «красное колесо» переехало да и нас задело ошметками грязи. А тут — чистота. Целомудрие и простота. Обрати внимание: у него простые, как бы банальные мелодии. Ты говоришь: технологии. Это сейчас пишут холодную, компьютерную музыку. Грешен, не трогают меня Губайдуллина, Денисов. Вполне возможно, они, как Мусоргский, на сто лет опередили свое время и в XXII веке станут классиками, не знаю. А пока — не трогают.

Технологии... Да просто Беллини услышал колебание воздуха, дыхание ветра и это все упаковал в мелодии. Потому что музыка — это мелодия. Поэтому я люблю импрессионистов, пуантилистов — они слышат все это и передают красками дрожание воздуха. Я всегда узнаю Беллини по первым же нотам. И Россини, и Доницетти, и Моцарта. Это теперешних невозможно различить. Меняются фамилии — музыка та же самая. Сюжеты меняются — музыка все та же. Вот один великий нынешний композитор написал «Ревизора» и «Броненосец "Потемкин"». Поменяй музыку местами — ничего не случится. Отличить невозможно. Не творчество — одни технологии.

А Беллини, Моцарт, Лермонтов, Баратынский не творили — сгорали. И Пушкин сгорел. Не потому, что бытовуха. Мне кажется, он уже заходил в тупик. Он сам шел на пулю. Лермонтов. Написав «На смерть поэта», сам себе подписал приговор. В двадцать лет столько написать — это же сгореть просто! Беллини к тридцати четырем годам написал одиннадцать опер — это же не канаву рыть на свежем воздухе лопатой! Это же сжигает сердце! Поэтому и музыка вся устремлена уже по ту сторону — она ангельская.

— Ты часто ставишь малоизвестные оперы — «Валли» Каталани, к примеру. Не боишься трудностей с певцами и публикой?

— Да ведь все в музыке трудно! Для нас и «Онегин» труден: многие из тех, кто его поет, не имеют на это права. Я могу так говорить, потому что угробил жизнь свою на этот жанр, великий, но утопический. Идея коммунизма куда как хороша, но утопична, — так же и опера. Нет солистов — вот и поем уголовно. Послушай «Моцарта и Сальери» в Большом театре — они что, у логопеда находятся? Они мысль Пушкина не несут — они ее докладают. Вещают, беседуют, как телекомментатор. Поэтому и репертуар из двух строчек. «Травиату» можно поставить и уголовно — народ пойдет. А тут гениальная опера «Валли» — и половина зала. Доницетти написал семьдесят четыре оперы, есть даже о декабристах и Петре Первом. Но никого это не интересует!

Странный жанр — опера: никто не пойдет смотреть самый гениальный фильм в двадцатый раз, а на «Травиату» пойдут. И не хотят ничего нового.

— Поэтому и в «Новой опере» нет того же Беллини?

— А с кем ставить? Солистов нет, а как появятся — уезжают петь за границу.

— «Риголетто» же было с кем. Хорошая Джильда у вас есть — уже много.

— Семейные радости: «Хорошо, хоть Джильда есть!» А вот Тосканини не хотел ставить «Кармен», потому что не было хорошего исполнителя на «кушать подано»! У нас сплошные дырки незаштопанные, и думаем, что не видно. Джильда есть — ах, какая радость! А мне нужен Спарафучилле, мне все нужны — это же театр! Я ведь ставлю спектакль про что-то. «Гамлет» у Штайна — один, у Козинцева — другой: каждый слышит по-своему. А я Колобов, и пусть мне таланта отпущено на копейку, но я хочу, чтобы было так, как я слышу. Когда Станиславский делал в опере купюры — ему аплодировали, я сделаю — критики мордуют... Как-то у меня брали интервью, и я сказал: на старости лет я уже не понимаю, что такое музыка; для меня и шелест ветра, и хорошие стихи, и живопись, и спектакль Пети Фоменко — все музыка. Понятна мысль? И вот эта дура (нагибается к микрофону и повторяет очень четко: дура, дура! — *В. К.*) написала: Колобов уже не понимает, что такое музыка. Она потом мне звонила, и я попросил ее забыть мое имя. А публика ко мне пока ходит, театр пока жив, и слава Богу. А то, что даже в год Беллини в Москве о Беллини забыли и по-прежнему его не ставят, — это наша традиция: пока человека на кладбище не понесут, его в России и не вспомнят. А это гений, Богом поцелованный. Он же на Сицилии родился, там вообще облаков не бывает, и вдруг одно по небу плывет... И возникает мелодия: та-ра-ра-ри... Как это происходит — загадка, и разгадывать ее не нужно. Известен случай с Россини: он сочинял мелодию в соль мажор, но тут на ноты села муха и поставила кляксу — получился соль минор. А наши потом докторскую дис-

сертацию защитят в спорах, почему соль минор. Хотя все просто. Понимаешь, классики — простые люди, нормальные. Это мы из них делаем гербарий, а они — живые. Россини в письме сообщает: блин, завтра премьера, а у меня увертюра не готова! И вот всю ночь писал, а потом еще переписчик трудился — представляешь, что потом играли, ужас! Но премьера состоялась, и прошла, как писали газеты, с большим успехом.

УКРОТИТЕЛИ ЗМЕЙ

— Ты как-то говорил: рынок и искусство — вещи несовместные. А я подумал о том, как появилась вся великая итальянская опера XIX века: ведь только усилиями импресарио. Это им приходило в голову позвать Россини или Беллини и заказать им новую оперу к открытию сезона. Сейчас ты можешь вообразить Большой театр, который к сентябрю закажет оперу Кобекину?

— Но там же интеллигентные люди были! Вот наш спектакль «Первая любовь»: я предложил сюжет, Андрей Максимов сделал либретто по Тургеневу, Андрей Головин написал замечательную музыку, но никто не ходит. Угроблю деньги на постановку, а зал пустой. Я же разорю свой коллектив!

— Ты первым в России поставил «Силу судьбы» в оригинале — еще в Свердловске. И были полные залы. И на «Пророке» Кобекина тоже битком.

— Это было другое время. Нет, пойми правильно, я не собираюсь ностальгировать. Я восемнадцать лет состоял в партии, а потом сдал им все свои звания.

— Как сдал?

— Могу показать: я с них даже расписку взял. И всё им вернул.

— Им — это кому?

— Коммунистической партии. Мне звания ты давал? Или, может, народ? Давал обком. Вот документ от 19 ноября 1990

года: «Хочу вернуть все свои звания». И расписка: «Звания приняты».

— Шукшин таких называл «чудики».

— Ничего подобного. Сказать правду, я тоже пожить хочу. У меня ни машины, ни даже заначки большой нет. Дачи нет нормальной. А у воров — хоромы. Я вот этот дом построил — театр «Новая опера». Это лучшее, что я сделал.

— Почему у тебя не получилось в Мариинке?

— Там даже предлагали мне быть главным дирижером. Я отказался: в этом театре надо знать, кто чья любовница и кто жена, и только потом приступать к распределению ролей. Я такое проходил в Театре Станиславского и Немировича-Данченко, но это был маленький такой змеюшник, а Кировский — целый террариум. А ты знаешь, что меня даже хотели убить, так что я дочку в Свердловск эвакуировал? Да, да, все было, но Бог миловал. Я девочку какую-то не взял в театр. Звонят из ЦК: что это вы ее не берете?! Отвечаю: у меня есть брат, замечательный человек, но я же не предлагаю вам взять его к себе в Политбюро! А в театре пока я худрук и беру того, кого считаю нужным. Ну, говорят, Колобов обнаглел!.. На «Онегина» назначаю молодых певцов — тут же приходит ветеран качать права. Я напоминаю: сколько вам лет? Пятьдесят девять! Мы что, в доме престарелых оперу ставим? И в шестьдесят лет будем вспоминать: как было хорошо, Танюха! И пошел слух, что Колобов — монстр. А я просто хочу искусством заниматься. Почему я сегодня всю ночь ноты переписывал? Хотел концерт закончить «Лакримозой» из Реквиема Доницетти, а для этого надо было расшифровать его рукопись. Кто это оценит? Я не к тому, что жду благодарности, — Бог оценит. И Доницетти: я скоро с ним повидаюсь, может, буду ему там пиво носить.

— Гейне постоянно запугивал Беллини своими прогнозами насчет ранней смерти. И прогноз сбылся.

— Это вообще загадочная смерть. Как и у Моцарта. Знаешь, как Пушкин поначалу назвал «Моцарта и Сальери»? «Зависть». А что такое зависть: у тебя «Мерседес», у меня «Вольво»? Ерунда! «Моцарт и Сальери» — совсем другое,

это про тебя и про меня, про всех. Почему Сальери бесится? Пьяный алкаш знает Моцарта, а его, великого Сальери, — нет. И эта история повторяется постоянно. Высоцкого, зачуханного алкаша, весь народ поет! И это тоже бесило.

ПОЭТЫ И МАХАЛЬЩИКИ

— Скажи, а почему все-таки ты не делал себе карьеру? Вон люди уже и метрополитен-операми руководят, и все прилавки мира заваливают записями — скорострел, сущий конвейер. И успех какой!

— Ну и что? Спроси еще: люди воруют — почему я не могу? Меня в «Ла Скала» приглашали дирижировать балетом. Я им объяснил: балетами не дирижирую! Удивились: вы что, не понимаете, это же «Ла Скала»! Ну и что — «Ла Скала»! Я могу поехать бесплатно, но буду играть ту музыку, которую хочу. А если бы я думал о карьере, я бы давно ее сделал. Особенно на Западе, где только махни — все остальное сделают за тебя. И я бы уже вполне упакованный был, но я просто об этом не думаю. Так воспитали: я в монастыре мужском учился — десять лет в хоровом училище при Ленинградской капелле. Все думают, что я из Свердловска, а я ленинградец, родился в доме, где Ахматова жила.

— А почему тогда пошел не в Ленинградскую консерваторию, а в Свердловскую?

— Мне Чернушенко посоветовал: есть в Свердловске потрясающий профессор Марк Израилевич Паверман — я взял и поехал. И мама отпустила в семнадцать лет. Значит, Бог вел.

— Не пожалел?

— Нет, никогда. Жалею, что вернулся в Ленинград. Я ведь в Питер поехал не из-за Кировского театра, а из-за Юры Темирканова. Великий дирижер. Мне говорили: он пьет! А какое ваше дело? Мне дороже алкоголик Мусоргский, чем трезвенник Кюи. Большинство модных дирижеров имеют отношение не к музыке, а к альбому для раскрашивания. Они

раскрашивают ноты. За два занятия ты, Валера, научишься дирижировать не хуже. А меня вся эта парикмахерская совершенно не колышет. Так что я в Ленинград приехал из-за Темирканова, а не потому, что хотел на родину вернуться. В Питере я бы жить уже и не смог: декорации те же, а все другое. Я семнадцать лет прожил в Свердловске и домой приезжал только на лето — побыть с мамой, папой, побегать по музеям. А тут вернулся — совсем другой город: снобизм, интриги, амбиции. Мы вообще страна больных амбиций: вчера сантехник — сегодня уже оракул. Темирканова судить по этим меркам нельзя — он другой. Такие люди приносят в мир свою ауру. Как Моцарт, Пушкин, Бунин... А у нас так любят гениев опускать до своего уровня. Ну скажи, зачем надо было делать такой фильм — «Дневник его жены»? Какое у этих людей право лезть в личную жизнь Бунина? Наглый фильм, грязный, актеры скверные. У меня остался осадок уголовщины, мие гадко стало на душе. Голубой Чайковский или нет? Да плевал я на это: он жизнь свою выстрадал, но нам подарил столько счастья! Или Оскар Уайльд, Микеланджело, какое мне дело до их личной жизни! В московских же и питерских мозгах все извратилось до абсурда... Я думаю: если в России что-то еще будет хорошего, то это придет из провинции. И если что-то хорошее я в столицу привез — привез из Свердловска. Я не говорю, что в Ленинграде и Москве все сволочи. Я и сам честно работаю, сколько мне дал Бог. Не машу палочкой сегодня в Анкаре, а завтра в Зимбабве. Мне после «Пиковой дамы» надо пять дней, чтобы оклематься. Потому что ее я пережил, продирижировал с кровью. А они каждый день машут в разных городах мира — для них это уже спорт.

— Но ты же не скажешь, что Джеймс Ливайн — халтурщик. А расписание тоже плотное.

— Нет, он дирижер потрясающий. Но вот же позволил себя сожрать! Впрочем, и у главного дирижера «Метрополитен», и у главного дирижера «Новой оперы» на кладбище все равно будет однокомнатная квартира. У меня жизнь, к счастью или к несчастью, одна. Я сейчас книг накупаю, которые у меня советская власть сперла, а теперь они на нас

свалились, только успевай читать. И я покупаю как алкоголик и знаю, что не успею прочитать, но хочется.

— А для музыки времени все меньше?

— А что мне музыку слушать! Я беру партитуру — и слышу. Зачем мне переводчик-комментатор по поводу «Евгения Онегина»?!

66-Й СОНЕТ ШЕКСПИРА

— Как же все-таки быть, если петь у нас хронически некому?

— Почему некому? Приходят из консерватории — многие поют. Потому что их учили издавать звуки. Но не научили, зачем и о чем. Это вечная тема: Россини тоже бился с этими тупыми примадоннами, у которых если связки есть, то извилин нет, если извилины в порядке, связки подгуляли — ну все время трагедия! А если голос хороший — его у меня тут же отберут: вон вокруг уже ходят гиены эти, грифоны, импресарио так называемые. Почему я должен на них жизнь гробить? Я тоже хочу по лесу походить, книги почитать. Просто людей своего театра бросить не могу. И пока Лужков на месте — я с ними. Иначе буду предателем. Зато они меня подставляют сколько угодно: спасибо, Евгений Владимирович, я уезжаю. Оказывается, вчера позвонили: Вась, хочешь в Кейптаун?

— Я тебя на Свердловском телевидении знал не то чтобы оптимистом, но и не очень мрачным. Ты у нас в прямом эфире пел в вокально-инструментальном ансамбле про жизнь, любовь и счастье — помнишь?

— А я и сейчас не пессимист. Кто-то правильно сказал: циник — это усталый романтик. А романтиком в театре остаться невозможно: в театре один человек может все испортить. Труба как загвоздит — и все будут помнить не музыку, а эту трубу. Поэтому я и завидую писателям и художникам: они отвечают только за себя. Пушкин все лучшее создал в ссылке. В Петербурге баб трахал и в карты играл, вино пил и стре-

лялся. А писал в Михайловском, в Болдино. Сам процесс создания — тет-а-тет с бумагой. А в театре постоянно зависишь сразу от всех. Они, может, хорошие люди, но у каждого свои проблемы, и можно со сцены такое услышать, что аж тошно. Им ноты мешают. И дирижер вечно плохой.

— А что это за спор вышел между «Новой оперой» и садом «Эрмитаж»?

— Они тут затеяли чайханы пооткрывать, дискотеки. А ведь в этом саду Шаляпин пел, Рахманинов дебютировал, но это никого не колышет! И я должен бороться с каким-то деятелем, который в жизни ничего не читал, но у которого мешок денег. Вот так всю жизнь и проборолся — ну и что в итоге? Все уехали, а я сижу здесь. Романтик был, ро-ман-тик. Все для людей хотел. А за патриотизм в жизни не платят. Это в Думе за патриотизм платят. Ядерные отходы везут в страну, которая и так уже сплошная свалка, — и ничего, все молчат. А как ринуться на помощь Анголе — тут мы в первых рядах. Читай 66-й сонет Шекспира — там все про сегодняшний день сказано...

...Кончилась пленка, голос Колобова отзвучал — теперь уже с той стороны вечности. Почитаем, по его совету, Шекспира:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,

И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,

И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока...

ПЕСНИ О ЛЮБВИ

Он знал успех, какой сейчас не снится суперзвездам. Восторженные толпы несли на руках его автомашину. Ему прочили славу Шаляпина и Синатры. Он стажировался в миланской «Ла Скала» и пел в парижской «Олимпии». Муслим Магомаев, внук знаменитого азербайджанского композитора и самая громкая легенда русской эстрады второй половины XX века, 17 августа 2002 года отметил свое 60-летие. В преддверии этого события мы сидим в доме на Николиной горе, где спасается от жары звездная пара — Муслим Магомаев и Тамара Синявская. Я приехал за юбилейным интервью — но больше всего меня интриговало таинственное исчезновение великолепного певца: отчего он вдруг стал затворником и перестал появляться на сцене?

Он был гостеприимен, весел, гордо показывал садовый участок с гипсовыми гномами. С ним было легко разговаривать. Кто мог подумать тогда, что меньше чем через десять лет он исчезнет из нашей жизни — уже навсегда! «Сейчас очень принято умирать»...

МЕЖДУ МУЗАМИ

— А где Тамара Ильинична? Я и цветочки привез...

— Это мой юбилей или ее?

— Тогда вот вам первый вопрос: вас ждала блестящая карьера оперного певца, но вы от нее отказались. Не раскаиваетесь?

— Если была бы вторая жизнь, то единственное, что я бы изменил, — не стал бы курить.

— А начать вторую жизнь прямо сейчас — слабó?

— Уже не выйдет: я курю лет сорок с лишним. Первый год не затягивался, потом один певец показал, как это делается.

— Вы прямо из бакинского Клуба моряков попали на молодежный фестиваль в Хельсинки, где ждал вас первый большой триумф...

— А маленькие у меня уже были в городе Баку. Меня там знали, я пел в правительственных концертах. Учился по классу фортепиано, но в четырнадцать лет у меня уже был бас-баритон.

— А как пианист вы подавали надежды?

— Подавал. У меня растяжка до — фа через октаву! Импровизировал хорошо. Я не нотик, которому клавир не поставишь — играть не может. Но жалеть об этой утрате опять же не стоит.

— После арии Фигаро во Дворце съездов вы проснулись знаменитым. А вот из воспоминаний вашего аккомпаниатора Чингиза Садыкова я узнал, что пришлось вместо до мажор петь на тон ниже — в си бемоль мажор.

— Интернета начитались?

— А как же!

— Ну, там можно прочитать и о том, как Махмуд Эсамбаев мне пощечину влепил. А что касается Фигаро... у меня ведь тогда был очень низкий голос, трудно было залезать на высокие ноты. Кому-то Бог дает хорошие верхушки, кому-то насыщенный средний регистр.

— Но из оперы вы ушли.

— Уходил дважды. В первый раз ушел — но стали говорить, что, мол, Магомаеву трудно, он уже не может выходить в опере. Я разозлился и вышел. Доказал самому себе, что — могу. И ушел навсегда. А на эстраде верха не нужны. И теперь их у меня как не было, так и нет.

— Ушли без сожаления?

— Классика требует самодисциплины, каждодневных занятий. А я не люблю тренаж и люблю свободу.

— Поэтому и от Большого отказались?

— Меня бы там заставили петь советский репертуар, а я его терпеть не могу. Я рос на Пуччини, Россини, Верди и не мог бы петь Прокофьева или Щедрина. Просто не понимаю, как Тамара все это сумела выучить.

— Сходите на «Лулу» Берга в «Геликон»! Это актерский подвиг.

— Не хочу. Хотя уверен, что это любопытно. Если оперу нельзя слушать — я этого не понимаю. И не понимаю, почему сейчас Большой театр похож на подопытную студию: ставят оперу, которую сам композитор не любил, но не идет «Риголетто», не поют Доницетти, Беллини! В «Ла Скала» тоже экспериментируют — но классика там не сходит со сцены.

— Послушайте, вы в «Ла Скала» провели два сезона, бегали на спектакли — неужели не захотелось быть среди небожителей?

— А чем больше бегал, тем больше понимал: не мое. Ну не дал мне Бог крепких верхушек, терпения и усидчивости. В детстве я рисовал, теперь снова решил взяться за кисть, и что? Что я великого нарисовал? Написал несколько портретов и вдруг — не хочу! Начал портрет Тамары, остались несколько мазков. И как отрезало: не могу взять в руки кисть. А в опере нельзя же за день до спектакля сказать: не хочу!

— А кайф от оперного спектакля испытываете?

— От хорошего — да. Но в Большом я давно никакого кайфа не получал.

— Вы нашли на эстраде свободу?

— В общем, да. Поешь не под «фанеру», стараешься, чтобы сегодня песня прозвучала не так, как вчера, — большое удовольствие! Не хочу никого судить, утверждать, что фонограмма — это плохо. Я понимаю: новые требования, саунд должен быть приличный, и все такое. Когда на сцене человек-фейерверк, бьют фонтаны и выходят слоны, мне уже без разницы — поют там под фонограмму или живым звуком.

— Но вы-то собирали полные залы без слонов!

— Так и мизансцена была другая: я перед роялем или перед оркестром. И больше ничего. И изволь два часа петь так, чтобы не захрипеть, и голос не сел, и зритель не ушел.

— Не развратили слоны нашу эстраду? Природа вашего успеха совсем другая, чем в гала-шоу Киркорова или Леонтьева.

— А молодежь изменилась, она уже не хочет одиноко стоящего человека, а хочет зрелища, попрыгунчиков, балетных девочек и чтобы все было красочно. И мне нравятся шоу Киркорова и Леонтьева. На других шоу я был, но не хочу о них говорить — они не по мне.

— Таких больше?

— Поэтому я редко хожу. Киркоров приглашал три раза, а я все ссылался на собачку: не с кем оставить. Боялся идти, потому что если уж пришел на концерт — надо досидеть до конца. И потом высказать свое мнение, а врать я не могу. На третий раз все-таки пошел и получил огромное удовольствие. О чем честно сказал Филиппу.

— В книжке вашей есть фото: вы в облике Гитлера. Что это было?

— А это мы в Ленинграде сидели и обмывали премьеру в Малеготе — Эдита Пьеха, Броневицкий и я. И хохмили: я сообразил себе челку и усики, Эдита стала поверженной Францией, Броневицкий — Наполеоном, и мы сделали фотку на память.

— Открыли в себе драматическое дарование?

— Я снимался в фильме «Низами», но не считаю это актерской работой — играл там самого себя. Потому что никто уже не знает, каким был Низами на самом деле. А играть себя неинтересно.

— Но ведь вы могли бы повторить карьеру любимого вами и мною Марио Ланца — играть в кино певца.

— Мне предлагали сценарии, но какие-то дурацкие.

— У Ланца сценарии тоже дурацкие — а как хорошо смотрятся!

— «Великий Карузо» — отличный фильм. И «Полночный поцелуй». Это настоящее музыкальное кино. А у нас почему-то всё хотели комедию. Так что я отделался, кроме «Низами», еще только двумя фильмами: «Поет Муслим Магомаев» и «До новой встречи, Муслим!». И оба про меня.

— Вы вошли в обойму артистов, которые всегда были на сцене Кремлевского дворца съездов, украшали официальные торжества и пели о счастливой стране.

— Ну-ну, что, например? Давайте считать по пальцам. И о какой счастливой стране идет речь?

— «Мой адрес — Советский Союз»...

— Я это в концертах не пел, а только записал для полиэкранного фильма. Была еще песня, которая потом звучала как заставка к первому телеканалу. Я сказал Рождественскому: Роберт, надоели плаксивые песни, хочется о счастливой любви. Он ответил: это должна быть песня о любви к стране. И дал текст, который мне понравился. Там ни слова о партии, только: «если ты со мною, страна!». Далее: «Хотят ли русские войны?»; «Бухенвальдский набат»; «Вечер на рейде»; «Малая земля», которую я до сих пор считаю прекрасной песней. И ее необязательно ассоциировать с Брежневым. Малая земля — героическая земля. Я был там, видел этот вагон, изрешеченный, как сито, знаю о подвиге моряков, об этом написана песня — при чем тут официоз? Но из-за таких песен я и прослыл гражданским певцом.

— А вас это огорчает?

— Я и не отрицаю, что многие из этих песен мне очень нравятся. Вот к своему юбилею подготовил комплект из четырнадцати CD. Там есть отдельный диск с антивоенными песнями — в память об отце.

— Здесь что, полное собрание записей?

— Избранное. Классика: оперные арии, романсы, неаполитанские песни — удалось найти самую первую запись 63-го года! А здесь мюзикл: на весь диск записей не хватило, и я добавил песни из наших фильмов. А заканчивается диск, знаете чем? Когда-то режиссер Эрик Пырьев задумал фильм о Дунаевском и попросил записать «Широка страна моя родная». Я записал так, как чувствовал. Но Пырьева это не устроило: он хотел, чтоб было раздумчиво, как воспоминание. В такой трак-

товке я эту песню не представлял, и мы распрощались. Запись, думал, давно размагнитили — и вдруг она нашлась.

— Этот музыкальный мир весь затонул, как Атлантида. Не жалко?

— Конечно, жалко: масса прекрасной музыки исчезла. Если честно, то музыку «Союз нерушимый...» мне жаль меньше, чем песню «Широка страна моя родная», которую почему-то ассоциируют с тоталитарным режимом. А это просто песня о стране, где мы живем. Хотя со словами «старикам везде у нас почет» ветераны уже не согласятся.

— А музыка может отвечать за политические конъюнктуры?

— Нет, это точно! С музыкой странные вещи творятся — иногда диву даешься. Года три назад мы с Тамарой хотели спеть интернациональную рождественскую песню «Silent Night» о рождении Христа — нам отказали: это католическая песня.

— Может, заодно откажемся от Баха и Гайдна?

— И эта возникшая рознь — я теперь, по идее, лицо кавказской национальности. Я не смог выйти в концерте памяти Бабаджаняна. Обязательно бы вышел — но ведь потом «народ меня не поймет». Такая возникла ситуация. В Израиле запрещен Вагнер, потому что его любил Гитлер. Джильи пел для Муссолини, Шаляпин опускался на колени перед царем — разве от этого они перестали быть великими певцами? Все уже на коленях — не мог же Шаляпин торчать как гвоздь! Запретов на музыку быть не может. Не хочешь — не слушай. Как с романом Сорокина, о котором столько шума: не хочешь — не читай. Есть анекдот: «Примите меры, у меня из окна видна женская баня!» — «Да где же? Ничего не видно!» — «А вы залезьте на шкаф!» Довели до того, что даже мне захотелось Сорокина прочитать!

— А вы еще не читали?!

— Теперь прочитаю: надо знать, отчего все так кричат. И какая там может быть порнография, если этого добра хватает по телевизору и днем и ночью.

— Почему вы исчезли с телеэкранов?

— А то вы не знаете!

— У меня много версий.

— Чтобы меня крутили по телевизору, спонсор должен телевидению платить. А я не ищу спонсоров: мы не привыкли платить за выступление — всегда нам платили.

— Что же произошло с нашим шоу-бизом? В Англии или Франции платят звезде, у нас платит звезда — не дико?

— Если надо раскрутить клип, платит. Поэтому и работают как сумасшедшие: надо платить и за постановку шоу, и за его показ по ящику, а для себя денег остается, в общем, немного.

— Выходит, что если у меня нет ни голоса, ни рожи, ни таланта, но есть пухлый кошелек, то я могу сиять на экране — так, что ли?

— Конечно. Недавно мне Володя Атлантов привез пластинку, где на обложке женщина с безумными глазами и в перьях. Она поет «Арию с колокольчиками» Делиба, и это катастрофа, я обхохотался. Думал, пародия, прочитал текст на обложке — нет, всерьез. Просто богатая женщина мечтала спеть для публики. Арендовала Карнеги-холл, туда пришли зрители, она им спела под гогот зала и выпустила диски. Такая коммерция. А ведь Карнеги-холл — самая престижная классическая площадка мира, и первый джазмен, которого туда допустили, был Бенни Гудмен. А сейчас любая сцена продается: хоть выпивай там с друзьями, но плати!

— В Париже я видел афиши: Граид-опера сдавала себя под свадьбы! А в Большом гарцуют манекенщицы.

— Так мы же в этих делах идем с миром точно в ногу и даже опережаем.

— Но там ухитряются блюсти какой-то культурный уровень.

— Потому что запреты есть. По общим телеканалам не будут показывать секс. Не позволят крыть президента. Там

много чего запрещено. Америка в этом смысле даже более бюрократична, чем был СССР.

— Это плохо или хорошо?

— Полной свободы нет нигде. Показывай хоть порно — но на кабельном, платном. И в прессе — пишите любое мнение, но не материтесь.

— Почитайте, почитайте Сорокина...

— Я сам запретов вот так хлебнул: это пой, это не пой; на ТВ Лапин лично проверял тексты, и если ему казалось, что песня плохо отразится на общественных нравах, он ее снимал. Евтушенко что-то где-то сказал неугодное — запретили «Не спеши». Но вседозволенность — хуже.

— А что, были у нас при Советах свои преимущества? В книге «Любовь моя — мелодия» вы тепло отзываетесь о Фурцевой...

— А она любила артистов. Ткачиха, а обнаружила к культуре природное чутье. Могла, конечно, и на ковер вызвать — но, в основном, по указке ЦК. Это была «железная леди» и многим помогала. Была свойской: на гастроли ГАБТа послала вагон водки, чтобы они могли там встретить Новый год... Я не люблю о прежних властях говорить плохо: они нормальные люди были. И Брежнев нормален — другое дело, что было «так положено». Я с ним встречался только однажды в Баку — в честь его приезда пел «Малую землю», и они с Черненко плакали навзрыд. Он очень любил песню итальянских партизан «Белла чао», где я просил зал притопывать и прихлопывать. И как только я объявил эту песню, Брежнев повернулся к Гейдару Алиевичу и показал ему: мол, сейчас будем работать. Похлопали, потопали, и больше мы не встречались. А с Галей Брежневой были в добрых отношениях — хорошая, добрая была женщина. Так что если я ставлю на чаши весов то время и сегодняшнее, мне трудно сказать, что перевесит. Коммунисты оч-чень сильно нас любили, буквально душили в своих объятиях. И следили за тем, что ты пишешь, лепишь и поешь. Внимания было через край. Сейчас никакого внимания — и я не знаю, лучше ли это.

— А если судить по результату?

— У нас был великолепный Большой театр. Замечательные певцы. Хоть их и не пускали за границу надолго: уедешь — значит предатель Родины. Но тогда пели Атлантов, Мазурок, Милашкина, Синявская, Образцова, Нестеренко, и они работали здесь, а не там. А сейчас все поют там.

— А вы почему не уехали?

— Я по складу патриот и среди иностранцев бы не мог: у них разговоры только о деньгах.

— Зато у нас нет пророка в своем отечестве.

— Для меня потрясением стала Мария Гулегина. Я пошел в Метрополитен-опера, давали «Сельскую честь» с певицей, о которой я не слышал. Звоню в Москву: тут чудо какое-то, зовут Гулегина — публика чуть зал не разнесла, почему я о ней ничего не знаю? А потому и не знаешь, отвечает мне Москва, что Гулегину в Большой театр не взяли чуть ли не за профнепригодность!

ИЗ СВЕТА В ТЕНЬ ПЕРЕЛЕТАЯ

— Вы гастролируете?

— Мало — я и в молодости не любил из дома уезжать. В Америку как-то звали в очередной раз, обещали обеспечить чуть ли не сиделку для Чарлика — это наш пудель. А потом кинули с гонораром, да еще размазали в «Новом русском слове». Хорошо, что мы не поехали. Я Кобзона спрашивал: там можно кому-нибудь верить? Он ответил: никому, все расчеты на нашем берегу! А по стране — ездим.

— Публика соскучилась.

— Но я же понимаю, что время идет. И не верю, когда говорят: звучишь как тридцать лет назад! Я же сам себя слышу!

— В своих концертах вы сделали поправку на время?

— Стало меньше песен о любви. Но люди, которые ко мне приходят, хотят поностальгировать. И я новыми приемами не балуюсь: Фрэнк Синатра не менял свой репертуар и пел так до глубокой старости!

— Но почему вы так резко поставили точку? Был невероятный успех — и вдруг ушли в тень.

— Предпочитаю точку ставить сам. Но не хочу громко хлопать дверью. Поэтому сольники потихоньку сворачиваю. Сейчас вот с Тамарой спели в Киеве и Питере — городах, где меня принимали лучше всего, и были переаншлаги. Правда, и цену на билеты не стали задирать — чтобы мои поклонники могли прийти.

— Но на эти концерты ходят не только люди вашего поколения!

— Молодые приходят с мамой-папой, случайно. Но сами по себе они не придут. Они пойдут слушать Витаса или Шуру́.

— Как вы относитесь Витасу и Шуре́?

— Нормально. Как ко всему, что приходит с новым временем. Когда-то мне Утесов говорил: я тебя, Муслим, люблю, но согласись, что лучше, чем «Легко на сердце от песни веселой», не бывает. И я понял, что он считает так: ну Магомаев, ну успех, ну поклонники несут автомашину на руках, а все равно лучше меня никто не поет. И был прав — для своего времени. Точно так же для меня мое время было лучшим. Но оно прошло, и сейчас время Витаса. Даже время Аллы Борисовны, которую я обожаю, для малолеток потихонечку уходит. Хотя Алла Борисовна у нас вечная.

— А что скажете о певце, который подобно вам делит оперу с эстрадой? О Баскове?

— Мы с Басковым прекрасно знакомы, он хороший парень. Но я ему говорил: если петь в опере всерьез, то совмещать не получится. Надо выбирать. Хочет петь Альфреда — придется забыть про шоу. Заняться голосом, может быть, съездить в Италию...

— В Интернете я нашел отзыв парня по имени Walera: «Муслим крутой и остался крутым, а все остальные сявки паровозные». Я не знаю, что такое сявки паровозные, но вас он оценил. Вашу машину и правда носили на руках?

— Все было. Сейчас кумиры входят в толпу, девочкам руки тянут — я бы так не мог. Руку бы оторвали, одежду раз-

несли бы в клочки. Машину вводили прямо в помещение Дворца спорта, я садился, и мы вылетали.

ЧАЙ НА ТРОИХ

— Ваш аккомпаниатор Чингиз Садыхов утверждает, что прятал от вас ваши же деньги у себя под подушкой — вы такой транжира?

— Как-то на Дальнем Востоке мы заработали 20 тысяч рублей — тогда это были невиданные деньги. И я мечтал о машине. Но вернулся в Москву, снял в «Метрополе» роскошный номер, и каждый день у меня завтракали, обедали и ужинали разные люди, человек по двадцать.

— Кто эти счастливцы?

— Великие наши композиторы, поэты — друзья. И так я просадил все деньги. Ребятам помогал: кому машину починить, кому еще на что-то.

— А своя машина ку-ку?

— Своя машина... (*кричит в комнаты*) Тяпа, ты не помнишь, когда у нас первая машина появилась?

(Входит Тамара Ильинична Синявская, молодая и прекрасная в элегантной летней шляпке. Как истинная звезда, она до кульминации находилась за кулисами и только однажды появилась в окне, чтобы передать нам кофе.)

Т. С. (волшебным голосом оперной дивы). Ага, без меня не можете! 25 июля 1978 года в Калуге. Мы тогда давали два-три концерта в день и купили «Волгу». А Муслим с техникой на ты, он сел и поехал.

— Без прав?!

— Конечно, какие права! Он сказал, что в детстве учился ездить по прямой. Сел и сразу въехал в клумбу. Появился милиционер со строгим лицом, но увидел Муслима и попросил автограф. А наутро в ГАИ выписали удостоверение отличника вождения... Я тоже мечтала сесть за руль, даже по-

шла на курсы. Но он очень не хотел, чтобы я водила. И когда я сдавала...

М. М. Расскажи лучше, как ты сдавала — с места тронуться не могла!

Т. С. Конечно, я нервничала. Но выучила все правила так, как он их не знает наверняка. Я их на пятерку сдала!

М. М. Это в теории. А практики никакой.

Т. С. Я теоретик. Водить мне не дают.

М. М. Не понимаю, почему женщины рвутся за руль!

Т. С. Вот и Маквала* водит!

М. М. Ну и что! Ездить не можешь — зато тебе Бог дал что-то другое. Вот мне Бог не дал быть математиком.

Т. С. Тут мы похожи. Но Муслим сразу подружился с компьютером. Я и подходить не хочу — там нужен особый склад ума, а у меня с детства нет сосредоточенности, и я очень быстро отвлекаюсь. Вот и за рулем: я еду, мне кто-то улыбнется, я в ответ тоже, а руль сам по себе.

М. М. Компьютер я использую только для профессии: пишу музыку на «Ямахе» и еще фотошоп.

Т. С. Я и говорю. Вот вы можете сесть за компьютер и использовать его для профессии?

— Только этим и занимаюсь.

Т. С. Значит, есть склонность. А он певец — другая профессия.

— Муслим, а фотошоп вам зачем?

М. М. Чтобы фотографироваться самим. Нам наши снимки нравятся больше.

— Дадите напечатать? У меня с собой дискеты.

Т. С. Вот-вот, дискеты — это слово я уже понимаю. Муслим на компьютере сам подготовил к выпуску эти юбилейные диски.

М. М. Там были старые зажеванные пленки, надо было ремастировать. Переписал арии, музыку XVI—XVIII веков. И знание фотошопа мне помогло: я с дизайнером разговаривал на его языке.

---

* Маквала Касрашвили — оперная певица, солистка Большого театра.

— Вы в концертах поете вместе — скажем, оперные дуэты?

Т. С. Для этого нужно, чтобы он встал из-за рояля. А иначе невозможно: «Я спросить тебя хотела: пойдешь ли ты к заутрене?» — поет Любаша, а он, сидя за роялем, ответит: «Пойду». Представляете? И он не создан для оперы.

М. М. Как это! Марио Ланца спел два спектакля, а я больше шестидесяти! И партнерши у меня были — Маша Биешу, Галя Ковалева... Маша — Тоска, я — Скарпиа, а Тюремщик, у которого две фразы, вообразите, Евгений Нестеренко! Великие певцы тюремщиков пели!

— Вы счастливы на этой даче?

М. М. Не могу сказать, что я закоренелый дачник. Мы здесь только третий год. Здесь была грязь, запустение.

— По утрам — бассейн?

М. М. Ох, этот бассейн! Тамара говорила: не надо, Чарлик туда свалится! Но теперь бассейн спасает от жары. И он хорош от остеохондроза. Плаваю — и пока тьфу-тьфу-тьфу.

— Какое место в жизни этого дома занимает Чарлик?

Т. С. Главное. Он ровесник путча 91-го.

— Здесь тихо... А шумно здесь бывает?

Т. С. Конечно, особенно на днях рождения. И этот зал появился только потому, что столько народу просто не вмещалось в комнаты.

— Вы здесь отдыхаете или работаете тоже?

М. М. Мы тут сделали полное повторение московской квартиры. Дубль инструментов — такой же «Ямаха». Дубль компьютера. Красные обои. И такой же белый рояль.

— Кто вас тут кормит?

М. М. Есть молодая женщина, она в отпуске. И мы пока сами. Сейчас в магазинах, слава Богу, есть продукты и даже попадаются котлеты не без мяса.

— Вы уже несколько раз упомянули о Боге — вы люди религиозные?

Т. С. Религиозные — это значит соблюдать обряды, посты, ходить в церковь. А мы если и верующие, то глубоко вну-

три. Теперь редко употребляют слово «порядочность» и еще реже — «богобоязненность». Кто сейчас Бога боится, если происходит то, что происходит!

— Но все вдруг стали верующими и православными.

Т. С. Это для «новых русских»: кресты на шее и автомат в руке.

М. М. Партийцы, которые клялись в верности атеизму, сейчас молятся. Я бы не стал так легко предавать свои идеи, хотя не был в партии и пионером был ровно неделю.

— А что вы сделали с пионерским галстуком через неделю?

М. М. С меня его сняли. Я был недостоин. Таскал за косы девочек.

Т. С. Не то страшно, что эти люди в партии были. Но ведь как партийцы они проповедовали атеизм. А сейчас они и слово это забыли — вот что страшно!

М. М. Каждый в душе верит в какие-то силы. Бог един, а его пророки — Будда, Моисей, Христос или Магомет — у каждого свои. Бог посылает своих пророков утихомирить людей, а они не внемлют...

(Пауза.)

— 17 августа ваш праздник — как он пройдет?

М. М. В Баку устроим гуляние. Но это мертвый сезон, театры отдыхают, не вызывать же их из отпуска! А здесь будет небольшой междусобойчик.

— А теле- и радиопрограммы?

М. М. Что вы имеете в виду?

— Я полагал, что у вас много звонков от разных каналов с просьбой приехать, спеть, рассказать, прокомментировать записи...

М. М. Нет, пока нет. А вот Путина позовем. Он как-то давно, еще до президентства, был на одном из дней рождения. И я счел себя вправе пригласить его снова. Он ответил: хорошо. Но приедет ли, я не уверен — есть такая штука: протокол. И еще он как-то сказал очень дорогие мне слова: не знаю, кому Магомаев ближе — Азербайджану или России...

ЭЛИКСИР МОЛОДОСТИ

«Больше, чем Большой» — написала английская «Гардиан» о гастролях в Лондоне московской «Геликон-оперы». Так как крошечный зал театра на Никитской вмещал 200 зрителей, эту характеристику надо отнести на счет художественных ресурсов коллектива, созданного 23-летним Дмитрием Бертманом.

НАЧАЛО. МАНТРА

Восьмидесятые годы плавно перешли в девяностые, Россия замерла в междуцарствии, денег нет вообще, а у кого есть — не на что тратить: прилавки пустуют. Соорудить в этих условиях оперный театр — род безумия. Но Дмитрий Бертман его создал — на пустом месте.

— Вы знали секрет, как творить чудеса?

— Честно сказать, я не задумывался над секретами. Но так случилось. Я поступил в ГИТИС в шестнадцать лет. Очень любил музыку, оперу, сам был пианистом. У нас дома был игрушечный «театр», к которому я делал декорации, так что наигрался в гранд-оперу еще в детстве. Но в институте был типичным традиционалистом. И когда сокурсники говорили: надо все в опере ломать! — меня это пугало. Мне никогда не хотелось ничего ломать. Мне просто хотелось работать в настоящем оперном театре. Ставить спектакли, вводить артистов. Но театр рождается естественным путем — просто от идеи создать театр ничего не возникнет. 1990-й — это было интересное время, хотя тогда оно казалось страшным: люди не ходили в театры, боялись выходить на улицу, и голод был самый настоящий — не найдешь, где перекусить. Артистов, с которыми мы начинали, никуда больше не брали. И меня никто не брал. А я хотел хороший театр — чтоб с занавесом, кистями, чтобы примадонны ходили и чтобы

я с ними репетировал. О Москве или Екатеринбурге и мечтать было нельзя, но если бы меня взяли в Сыктывкар на работу, я бы поехал.

И вот мы собираемся: четыре артиста и я. Что ставить на четверых? Есть опера «Мавра» Стравинского. Нам сделали оркестровку: скрипка, баян, ударник, тромбон. Потому что были тромбонист и баянист. А если бы я тогда захотел сразу оркестр, ничего бы не родилось. Все шло постепенно. Для «Гиацинта» Моцарта мы таскали с помойки упаковочные капсулы из-под компьютеров. Залезали на стремянку и спускали их сверху.

И вот тут пошел настоящий фанатизм: мы что-то сделали сами! Репетировали в овощном магазине на улице Герцена, там на втором этаже был детский клуб, где нам давали комнату.

— За то, что вы с детьми занимались оперой?

— За то, что я занимался с самодеятельностью медиков. У меня в Доме медиков прошло девять постановок, пели одни врачи: хирург-кардиолог пела «Человеческий голос» Пуленка, между прочим! «Иоланту» помогал оформлять Илья Глазунов. А костюмы — Нина Александровна Виноградова-Бенуа. В отличие от оперной студии в Доме культуры имени Чкалова (ее так и называли — «Ля Чкала»), где партию Кармен пела начальник метро «Белорусская», наши врачи были с консерваторским образованием. Аня Степаненко, например, была заведующей отделением аортошунтирования, первой в России стала делать такие операции. Приезжала на спектакль с окровавленными руками на «скорой помощи». А Марту в «Иоланте» пела главный педиатр Москвы Нина Орлова. У нас и сейчас в труппе есть психоневролог. Он принимает больных в Зеленограде и поет у нас ведущий репертуар, лауреат трех международных конкурсов. Врачи вообще музыкальные люди.

— А оркестр?

— А оркестр всегда играет только за деньги. Сначала там было всего пятнадцать человек. Но к нам пришел из Свердловской оперы потрясающий дирижер — Кирилл Клемен-

тьевич Тихонов, ученик Хайкина. Он на себе вынес все наскоки критиков — они постоянно ругали оркестр. А музыканты приходили за пятнадцать минут до начала спектакля, и нечем было им платить за репетиции. Музыканты хорошие — из Большого театра! И с листа играли ноты, которые впервые видят! Но не было других вариантов. Можно было, конечно, ничего этого не делать — но тогда и театра бы не было...

...Сегодня у Бертмана в «Геликоне» — знаменитые дирижеры и лучшие молодые певцы Москвы, этот театр востребован миром, его гастрольные маршруты тянутся от Парижа до Пекина, от Испании до США. Бертмана западные газеты именуют «новым оперным гением», его спектакли — «новаторскими», «смелыми» и даже «сексуальными», его наперебой приглашают ставить театры Канады и Германии, Швеции и Австрии, Испании и Новой Зеландии. «Я такого театра больше не видела нигде, — призналась автору этих строк Мария Гулегина, знаменитая примадонна, певшая с "Геликоном" "Норму" в Испании и "Набукко" во Франции. — Мне было так интересно, как никогда в жизни!» Дмитрий Бертман обладает завидной коллекцией премий «Золотая маска» и руководит кафедрой музыкальной режиссуры в РАТИ. К нему и к его театру как нельзя более подходит американское определение self-made — они сделали сами себя. И не благодаря, а вопреки обстоятельствам.

— Когда вы поняли, что вам надо заниматься оперой?

— Очень рано. Это была ошибка родителей: на первый в жизни спектакль меня повели в четыре года — в ТЮЗ на «Зайку-Зазнайку». В семье до сих пор сохранилась программка, на которой мама записала мой первый отзыв: «Волк поет лучше, чем Лиса». И тут родители сделали вторую роковую ошибку. В первом действии я реагировал так, как полагается ребенку, — то есть пугался и плакал. А в антракте они повели меня за кулисы, и я обнаружил, что Волка играет дядя Володя, друг нашей семьи, который регулярно приходил к нам домой. Он был в волчьем костюме, но без парика — то есть как бы Волк, но с лицом дяди Володи. И я начал хохотать.

Тут весь этот театр для меня мигом развенчался, и мне стало очень интересно смотреть, как все это делается. И как декорация едет вверх-вниз, и как человек превращается в Волка. А потом мама меня водила в консерваторию, и вскоре я уже и сам ходил слушать все концерты Рихтера, Образцовой, Архиповой. Первым оперным спектаклем, на который я попал, оказался «Евгений Онегин» в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в постановке Станиславского. Его я смотрел раз двести. Начиная с четвертого класса каждый божий день, без преувеличения, был в этом театре. Ходил туда как на работу. Я был «сыром» — фанатом.

— Почему именно в этот театр?

— Он был доступен: билет на ярус стоил 30 копеек. И вскоре меня там все знали, в том числе и артисты, — я после спектакля к ним обязательно подходил. А потом так вышло, что со многими этими артистами я работал уже как режиссер.

— А что, родители были как-то связаны с театром?

— Мама — завкафедрой иностранных языков в Университете культуры, папа был актером, потом директором Дома медработников, а по образованию он режиссер. В доме у нас всегда была, как тогда говорили, «диссидентская тусовка»: люди театра, литераторы, поэты. Часто приходили Кама Гинкас с Гетой Яновской, причем Гинкас меня учил, как сделать макет сцены — у меня был игрушечный театр, и я там делал смены декораций. То есть с театром у меня были отношения почтительные, но на ты.

— «Геликон» стал в мире модным, и кажется, что он половину жизни проводит в международных авиарейсах. А когда и как он впервые оказался за границей?

— В Баварии есть фестиваль цветов в Ингольштадте — это рядом с Мюнхеном. А Красная Пресня, где находится наш театр, была с Баварией побратимом. И вот в Москву оттуда приехала делегация, и ее повели к нам. Немцам понравилось, и они нас пригласили. Мы показали на фестивале «Блудного сына» Дебюсси, «Мавру» Стравинского, «Аполлона и Гиацинта» Моцарта. А потом была очень необычная поездка в Англию и в Голландию, где нам дали мантру.

— Я давно подозревал, что тут не без мистики.

— Абсолютно. В начале девяностых в Москве открылся университет Махариши Махеш Йоги — там учили трансцендентальной медитации, за что многие готовы были платить бешеные деньги. И оттуда к нам на спектакль пришли какие-то люди и предложили в порядке эксперимента провести бесплатный курс. Сказали, что будут три занятия: дадут мантру, научат освобождаться от стресса, накапливать энергию и творческий потенциал. Мы все над этим очень ржали, а наш дирижер Кирилл Клементьевич Тихонов, самый старший и серьезный из нас, чуть ли не матерился, узнав, что придется медитировать. Но интересно же! Нам эти сеансы провели, и хотите верьте, хотите нет, а начались чудеса. Сначала стал выздоравливать Тихонов: он был диабетик, и когда после сеансов пошел сдавать кровь, выяснилось, что уровень сахара резко упал.

А потом в театр пришло из английского посольства приглашение в Ливерпуль на фестиваль артистов-медитаторов, где участвуют и Пол Маккартни, и Монтсеррат Кабалье, и еще многие звезды. Полетели, выступили с концертом, «Блудным сыном» и «Маврой» и уже собрались обратно в Москву, как вдруг нам сообщают, что Махариши нас приглашает в свою резиденцию в Голландии. Летим. И вот в 4 часа ночи нас привозят в его дворец, и мы шествуем через огромные залы по полу, усыпанному лепестками роз. Горят свечи, на столах — ведическая еда, мы подкрепляемся с дороги, и к нам выходит Махариши — нам казалось, что ему больше ста лет. Мы даем для него целый концерт, и тут он на плохом русском просит спеть «Подмосковные вечера». Спели. И в ответ он произнес целую речь о том, что мы — молодость новой России, что он уже дал свою мантру Битлам, а теперь даст нам и обещает, что с этого дня у «Геликона» начнется большая карьера. Может, это совпадение, но с той поры — поперло. К театру резко поднялся интерес, вскоре мы получили статус государственного, у нас появился свой оркестр — в общем, началось то, что является сегодняшним «Геликоном».

РАЗГАР. СЮРПРИЗЫ

...«Геликон» всегда неожидан. Но после спектакля кажется, что иначе и быть не может. Что «Кармен» — современнейшая штука, где любвеобильная героиня принимает клиентов в авто. Что «Повесть о настоящем человеке» — это о забытых страной ветеранах. Что толстяк Фальстаф — не толстяк, а мачо и сексуальный гигант. Что «Лулу», атональная опера Берга, никогда не шедшая в России, — об ужасах разрушительной любви. Бертман вечно откапывает никому не ведомые названия: забытую, но очаровательную оперу Гретри «Петр Великий», «Сибирь» Джордано... Когда его приглашают ставить на Западе — возникает нашумевшая «Травиата» в Торонто, где главной героиней, вершительницей судеб, становится горничная Аннина. Или «Милосердие Тита» в испанском Меридо, где герои страдают раздвоением личности и любят друг друга в бассейне.

Я наблюдал, как Бертман ставил спектакли в Римской Национальной опере и в Шведской Королевской. В Риме это была комическая опера, написанная современным итальянским композитором Лукой Ломбарди по пьесе Евгения Шварца «Голый король». Бертману там пришлось нелегко: римляне привыкли жить размеренно, торжественно, избегая лишней траты сил. Сопротивление всему непривычному было мощным. Но к генеральной репетиции все в театре были поголовно влюблены в нового для них режиссера. Увлеченно импровизировали, придумывали все новые краски, донимали Бертмана своими идеями, которые теперь их обуревали и требовали выхода — в академических певцах проснулись актеры. Спектакль вышел ярким, динамичным и хулиганским — таких в римской опере еще не видели.

В Стокгольме Бертман ставил «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» Чайковского. И снова меня поразило, как он умеет психологически оправдать условнейшие, казалось бы, сюжетные ходы. Такой условностью для меня всегда была когда-то безусловная дуэль Онегина и Ленского: поверить,

что человек мог пристрелить из-за такой малости лучшего друга, в XXI веке уже невозможно. Бертман эту особенность современного восприятия учел. В его спектакле Онегин приходил на поединок, даже не собираясь стрелять. Он отшвыривал пистолет и шел навстречу Ленскому, раскинув руки — мол, на, убей меня, но я не виноват! И загнанный в угол Ленский, слепой от ревности, но тоже неспособный стрелять в безоружного друга, в отчаянии подносил пистолет к своему виску.

Одна из шумных премьер «Геликона» — «Борис Годунов» Мусоргского, но не в канонической редакции Римского-Корсакова и даже не в авторской версии, а в инструментовке Шостаковича. Постоянные художники «Геликона» Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева построили на сцене циклопическую «лестницу власти» и усеяли ее бесчисленными «шапками Мономаха» — за власть здесь дерутся все, от Самозванца (он же, по версии Бертмана, Юродивый) до сына Годунова Федора (вместо привычной пухлой меццо его поет юный тенор). Марина Мнишек в исполнении самой красивой актрисы московских опер Ларисы Костюк — циничная куртизанка, грубо заигрывает с Самозванцем, он для нее не более чем ключик к вожделенной Москве. А народ, как у Пушкина, «безмолвствует» — по крайней мере, визуально: вместо голов красные чулки, и лиц нет — стерты.

— В Юродивом все привыкли видеть «глас народный». Вы его соединили с Самозванцем, и это все переворачивает с ног на голову. Объясните.

— Шостакович вернулся к пушкинской трактовке: народ в этой опере не является положительным героем. Такой народ — это несчастье. Самозванец там дан как придурок, который лезет к власти, настырный, юркий, хамоватый, — именно так было в истории. И народ все равно пойдет за него молиться, а если сказать по-современному — за него голосовать. Это опера, где нет ни одного положительного героя. Борис как раз лучше других. Взойдя на престол через убийство, он стал первым царем, который реально сделал много добра России: он ее европеизировал, построил доро-

ги, создал житницы... А пострадал оттого, что его глодала такая болезнь, как совесть. И выходит, по Пушкину, что не может быть совестливый человек у власти. В этом самая большая трагедия России.

— Тогда объясните обилие гротесковых красок в спектакле: беспрерывное почесывание Юродивого-Самозванца, например.

— Он же Отрепьев! Пушкин такое ему дал имя. Антигерой. Один из моих учителей, Евгений Алексеевич Акулов, преподававший у нас анализ музыкальной драматургии, написал книгу о трех редакциях «Бориса». И доказал, что это очень глупо — всерьез играть любовь между Мнишек и Самозванцем. Это историческая и драматургическая нелепость. По истории, Марина дважды выходила замуж, и оба раза — за самозванцев. У нее один интерес: взойти на престол. И у Самозванца только один интерес: получить «спонсорскую помощь», вооружиться и дорваться до власти. То есть их любовная сцена менее всего носит любовный характер — просто встретились два авантюриста, чтобы вместе идти к цели. И это все есть в музыке Мусоргского. А Римский-Корсаков сделал из «сцены у фонтана» итальянскую оперу, где очень красиво — недаром эту его версию называют «парфюмерной».

— Вы всегда крайне отважно препарируете классиков, и каждый раз кажется, что классики такими и были — просто их неверно понимали.

— Они потому и классики, что в разные времена могут читаться по-разному. В опере текст всегда не равен музыке — музыка является подтекстом. Именно этот подтекст — повод для спектакля. Композитор протягивает руку режиссеру, остается ее только пожать.

— Время от времени проходит слушок, что опера опять умерла.

— Она непотопляемая. Если почитать критику, хоть при Моцарте, вы увидите, что опера всегда была в кризисе, и всегда были люди, которым она непонятна. Она вечно мертвая — и вечно живая.

— Но в «Геликон» ходят даже те, кто оперу и не слушал никогда.

— Это для меня самый ценный зритель. Знаете, когда в театрах скучно? Когда там есть сплошные ответы, а вопросов — нет. Такой насильственный реализм. Как только мы начинаем зрителю втолковывать, как ему надо понимать спектакль, — всё, зритель уже не свободен. Ему все на мясорубке перекрутили, прожевали, выплюнули и говорят: это мясо.

— Вы считаете, опера должна поражать воображение?

— XVIII век был веком красоты, XIX — веком чувства, а финал XX стал веком чистого драйва. И зритель приходит в театр не за концепцией, не за идеями, а — подпитаться энергией, ему нужен шок. Поэтому такой спрос на поп-культуру: там больше энергии, чем в культуре академической. Чечилия Бартоли мне сказала, что поет оперу как рок-музыку, — и я понял загадку фантастической энергетики этой великой певицы. Опера всегда была народным видом искусства, в Италии она развивалась чуть ли не как спорт — состязание певцов. И она должна быть популярной. Это искусство будущего, потому что в самой себе сочетает все виды искусств.

— Есть мнение, что репертуарный театр с постоянной труппой изжил себя.

— По-моему, это настоящее предательство своей школы, своей традиции. Мы очень легко все это сдаем. Когда говорят, что во всем мире труппу собирают на каждый спектакль заново, это вранье! Самые богатые театры имеют как раз постоянную труппу — например Цюрихский, где в штате Чечилия Бартоли, Лео Нуччи, другие мировые звезды. В Шведском Королевском театре тоже постоянная труппа, в основном шведы. Великолепная коллекция голосов всегда была в Большом: в одном спектакле мы могли увидеть Тамару Милашкину, Юрия Мазурока, Евгения Нестеренко, Тамару Синявскую, Елену Образцову, Ирину Архипову... Большой театр был гарантией качества: лучший оркестр, лучшие певцы, хор, лучший режиссер Покровский.

Эта традиция была прервана, театр разрушен — не только здание, но и труппа. Это настоящее национальное бедствие. И противоположный пример — деятельность Гергиева: он труппу собирает. И эта труппа сегодня из сильнейших: солистов Мариинки в театры мира берут без прослушивания. Такая же репутация у солистов «Геликон-оперы»: они поют в «Опера Бастий», в «Ковент-Гарден», в «Метрополитен-опера», в Стокгольме, в Торонто...

— Но в Москве у «Геликона» репутация «камерного театра».

— Да, и меня до сих пор называют «хулиганом». Мне это странно, потому что никогда хулиганством не занимался — сидел, этюды Черни играл...

ПЕРСПЕКТИВЫ. МЕЖДУ ДВУМЯ ЖИЗНЯМИ

...У «Геликона» трудный период: его здание на реконструкции, в результате должен появиться большой зал, оборудованный новейшей сценической техникой. А в ожидании этого самая молодая и рисковая опера Москвы переехала на Новый Арбат — в помещение, где ютился театр «Et Cetera». Реконструкция ювелирная: дом княгини Шаховской на Никитской — памятник архитектуры, здесь была опера Зимина и пел Шаляпин, здесь родился театр Таирова, работал Мейерхольд, играл Дебюсси, бывал Чайковский.

— Для нас этот переезд жизненно важен: театр давно «съел» весь свой ресурс, он не может больше развиваться в комнате вместо зала! Это будет уникальное, лучшее оперное здание в Москве. Зал не очень большой, около шестисот мест: мы не можем выйти за пределы исторической постройки. Но сцена будет с арьером, выдвижным кругом, оснастка по полной программе. Нам не просто строят театр — мы его «сочиняем» вместе с архитекторами и строителями. Старая часть здания реставрируется, все воссоздается в исторических интерьерах XIX века, которых москвичи не видели — во

время войны в здание попала бомба. Кроме того, дом не имел фундамента и находился в угрожающей ситуации. Его поставили на новый фундамент, провели подземные коммуникации. Зрительская часть фойе построена под землей — просто руками, как в Древнем Египте, потому что туда нельзя завезти технику. В старом зале появится историческая роспись потолка, которую тоже никто никогда не видел. Сейчас там реставраторы восстанавливают лепнину, капители колонн. Фантастическая работа, я даже удивляюсь, что и сегодня есть специалисты, способные работать с такой любовью. А большой зал появится там, где был двор: стены зданий вокруг станут интерьером зала в псевдорусском стиле, а крыльцо, где был ресторан «Гвозди», станет ложей, и если из нее смотреть вниз, под вами откроется амфитеатр. Он весь под землей — на двенадцать метров вниз.

— Кризис задержал строительство?

— Не только кризис. Это ведь здание историческое, на него была масса претендентов. Я прошел очень тяжелый период разных «разборок».

— Вы любите работать с фактурой. Помню историю с «Князем Игорем» в Турции — с Ярославной, которая из-за тучности исполнительницы у вас стала многодетной матерью.

— Был случай еще забавней. В Таллине я ставил «Русалку», Наташу пела примадонна театра — прекрасная певица, но чрезвычайно фактурная. Я мучаюсь: какой ужас, такая толстая Наташа — что делать?! Захожу в буфет, смотрю, она пирожные ест. Говорю: ну что ж ты пирожные ешь, ведь у тебя премьера! А это — для голоса! И тут меня осеняет: а ты могла бы съесть буханку хлеба целиком? Если теплого, отвечает, то — да. Я говорю: отлично, будешь есть на сцене. И вот когда шла песенка Мельника «Все вы, девки молодые...», эта Наташа сидела и уничтожала вот такую буханку. Проблема была решена: такая уж у нас Наташа — любит поесть. С князем на сеновал — и опять поесть.

— Я спрашивал руководителей московских оперных театров, почему у них в репертуаре в основном «Кармен»,

«Аида», «Травиата», хотя в мире в ходу множество менее известных, но не менее прекрасных опер. Вот ведь «Геликон-опера» ставит же малоизвестные названия! И ответ каждый раз один: у «Геликона» крошечный зальчик, его заполнить легко, а вот пусть попробуют заполнить зал на 500—600 мест! Скоро вы такой зал получите — как изменится репертуар?

— Еще рано говорить. То, что мне раньше нравилось в театре, сейчас не нравится, и наоборот, — это нормально: мы все меняемся. Верди начинал в стиле Беллини, а к концу жизни написал «Фальстафа» и «Отелло» — оперы, которые разрушают все его прежние принципы. Мне кажется, в этом интерес — поменять себя. Много лет назад я ставил «Кармен» на помойке и «Аиду» в камуфляжной форме: чтобы привлечь внимание. А теперь это меня раздражает. В Германии сейчас проблема с посещаемостью, и когда меня пригласили, директор театра просил поставить что-то романтическое — чтобы публика пошла. Я — за театр эмоциональный. В вахтанговском стиле. Чтобы не видеть на сцене того, что мы видим в жизни.

— Сейчас в музыкальном театре все большую роль играют современные технологии. Вас увлекает эта возможность поиграть с техникой?

— В гастрономии нам нравится блюдо, которое не только вкусно, но и сервировано красиво. В театре тоже должен быть гарнир. Технологии — это гарнир. Хотя театр — прежде всего актер. Станиславский мечтал о спектакле на стуле, когда артисты сидят и играют. Любая мизансцена, любой внешний эффект — это всего только помощь актеру.

— Какую роль играет в судьбе «Геликона» мистика?

— Огромную! У нас призрак живет — княгини Шаховской. В каждом оперном театре должен быть свой «phantom of the opera».

— Как вы с ней входите в контакт?

— Есть рояль «Блютнер» — единственное, что от нее осталось. Исторический: на нем играл Клод Дебюсси, и этот рояль — ее нам послание. Я чувствую, что у нас с ней есть

хороший контакт: она нас блюдет. Помогает в реконструкции — она ведь сама много раз перестраивала здание. Даже судилась с губернатором Москвы за то, что ее дом вышел за линию улицы. Она все время строилась, и я продолжаю ее дело.

— Вы верите в особую роль театра в жизни страны?

— У нас все ищут национальную идею и всё не могут ее найти. А ведь главная национальная ценность — это наше искусство. В каком бы состоянии ни был русский балет, он все равно — русский балет. И русские певцы, художники, скульпторы, режиссеры активно работают в мире и пользуются авторитетом. Даже в спорте мы проигрываем, а в искусстве — всегда выигрываем. Но именно для искусства у нас нет не то чтобы защиты, а простого внимания. Все время кажется, что мы тут лишние. Наверное, из моих уст это звучит странно: нам театр строят! Но строят благодаря не системе, а конкретной личности — Юрию Лужкову. А то, что театральное дело мало кого волнует наверху, — обидно.

— Вас превозносят на Западе, и часто клюют наши критики. Как вы к этому относитесь?

— Я не обижаюсь на прессу, когда она нелестно отзывается о моих спектаклях. Задевает, когда идут личные оскорбления. Конечно, это вопрос интеллигентности того, кто пишет. Не буду лукавить — я читаю все, что выходит о нашем театре, но вот Ростропович как-то дал мне хороший совет. И я ему последовал: завел папочку под названием «Дерьмо» и туда вклеиваю самые хамские тексты.

— Помогает?

— Психологически — да, успокаивает. Всему нужно найти свое место. Хотя я понимаю, что и на дилетантизм, и на желтизну, и на скандалы есть спрос в некоторых изданиях. Хамство востребовано.

— «Геликону» уже двадцать лет, а его артисты попрежнему сверкают молодостью — как это удается?

— Мы же не случайно «Средство Макропулоса» поставили! Вот оно и действует.

АУТОДАФЕ ОТМЕНЯЕТСЯ

В испанском городе Сантандере прошли необычные спектакли: крупнейший музыкальный фестиваль впервые выбрал в качестве базы для своей фирменной премьеры театр из России. «Норму» Беллини наряду со звездами «Ла Скала» и «Метрополитен» исполнили солисты, хор и оркестр московского «Геликона». Спектакль поставил Дмитрий Бертман с художниками Игорем и Татьяной Нежными, за пультом стоял дирижер Антонелло Аллеманди. Заглавную партию пела уроженка Белоруссии, ныне мировая звезда, солистка «Ла Скала» и «Метрополитен» Мария Гулегина. Мы беседуем с оперной дивой в Париже, куда она прилетела, чтобы петь Абигайль в совместном проекте «Геликона» с театром «Опера де Масси» — «Набукко» Верди. Примадонна славится резкостью суждений и непредсказуемостью решений. Это был год ее влюбленности в «Геликон» — абсолютной и убежденной.

— Вы не раз говорили о своем неприятии современной режиссуры. И когда стало известно об эксперименте в Сантандере, многие ждали скандала: «Геликон» далек от академических прочтений.

— Я об этом ничего не знала. Дирекция фестиваля ставила спектакль на меня, и мне было предложено выбрать партнеров. А про режиссуру — темнили, говорили: все пройдет нормально. В Москве мне сказали, что это будет «Геликон», и я подумала: какой-нибудь модерновый театр, ой-ой! Не пора ли нам домой? Потому что «Норма» — опера моей мечты, но с самой первой «Нормы», которую я пела, я просто уехала. Дирижер мышей не ловил, и я сказала: я — на каникулы, ищите себе другую! Развернулась и ушла. И боялась, что такое повторится опять. А теперь мне очень стыдно, я даже хочу попросить вас написать об этом: когда на пресс-конференции в Москве меня спросили об этом проекте с «Геликоном», я так и сказала: не знаю ничего! А теперь счастлива, что с ним познакомилась. Потрясающий, уни-

кальный коллектив. Хор, оркестр фантастического качества, просто супер. К тому же музыканты проявили огромное терпение — когда им хамил итальянский дирижер, которого я же и пригласила. Больше его не буду никуда приглашать. Мы вообще разделились на два лагеря: русские и итальянцы. Я, естественно, примкнула к нашим.

— А вы Владимира Понькина не слушали?

— Вот только теперь с ним познакомилась.

— Он замечательный дирижер.

— Но я же не знала!.. Декорации Игоря Нежного, костюмы Тани Нежной, режиссура Дмитрия Бертмана — все это выше всяких похвал. Так что объявленное мною показательное аутодафе на современных режиссеров — отменяется.

— А почему вы так резко относитесь к режиссерским новациям?

— За восемнадцать лет сценической карьеры мне встретились только три современные постановки, которые можно считать искусством. Но я еще не видела у молодых режиссеров такой ориентации на сегодняшнего зрителя, и при этом с огромным почтением к музыке и либретто, как у Бертмана. Это уникальное сочетание.

— Вы впервые встретились в Сантандере?

— Ну да. Я летела из Лондона сразу после спектакля, и как прилетела, мне сказали, что Бертман хочет меня видеть на репетиции немедленно. Ну и гусь, думаю! Дают расписание репетиций: каждый день с трех дня до двенадцати ночи! Ну да, думаю, разбежалась. Вот я вам честно говорю. Но на репетицию пришла, это уже вопрос чести. Увидела на сцене эту «летающую тарелку» и сказала себе: «Н-да-а!» А потом мы стали говорить с режиссером и полностью сошлись в том, что хоть «Норма» и написана в стиле бельканто, а петь и чувствовать ее сегодня нужно как оперу эпохи веризма. В этой постановке нет ни одного движения, которое было бы само по себе, — для всего есть внутренняя мотивация. Мне стало так интересно, как никогда в жизни. И я работала как проклятая. Были придуманы сложные декорации, в сцене убийства детей я поднималась на десятиметровую вы-

соту и там буквально перешагивала через пропасть, когда внизу пустота. Зал замирал от страха. Туда хотели подняться технические работники театра — им стало страшно уже на середине лестницы.

— А вам пришлось?

— Что значит «пришлось», — я сама попросилась. Мы хотели поставить «Норму» так, чтобы все забыли и об опере, и тем более о бельканто. Чтобы смотрели как фильм, как драму, как судьбу. А опера потрясающая. Если бы меня спросили, какую оперу я хотела бы петь всю жизнь, я бы ответила — «Норму». И именно в этой постановке. Там все очень здорово придумано. С луной, например, когда я все пытаюсь до нее дотронуться, и вдруг она у меня оказывается в руке. Я тоже что-то придумывала, писала записки Бертману — он вызвал хор на репетицию и все сделал за полчаса. Потому что коллектив очень артистичный и все хватает на лету. Такого театра я больше не видела нигде. Со мной режиссерам нелегко. Не потому, что я такая злая, а просто у меня свое видение и есть артистическая совесть. Публика знает, что я никогда не стану делать того, что не исходит из моего сердца. Вот бас Джакомо Престиа на любую просьбу говорил: «No problem». А я спрашивала: «А почему?» Мне говорят: пройди сюда, — я в ответ: а почему не туда? У меня свой стереотип, а режиссер хочет иначе. Я ему: не буду, лучше убейте! Потом посидела, подумала и решила, что придумано гениально. И уже сама продолжала его идеи. Это ведь я придумала шагнуть через пропасть, прежде чем спуститься с ножом к детям. А детей поместили в загородку: они могут испугаться — чужая тетя идет с ножом! Хотя мы с ними подружились, я им игрушки покупала, они уже были как мои детишки... А вообще, в связи с тем, что Бертман постоянно ставил новые задачи, я очень многое поменяла в своих представлениях о «Норме».

— У вас прежде было много «Норм»?

— Не очень. Первая — в Севилье. Там никто не интересовался мотивацией, просто пели — и ладно. В этом году была «Норма» в Майами. Но с «Геликоном» это первый спектакль,

от которого я в восторге. Его даже трудно описать словами. Он так красив и так волнует, что нужно сделать все, чтобы его обязательно увидели в Москве. И я обещаю, что ради этой постановки обязательно приеду и спою. Эта работа не для денег, она из тех, ради которой стоит жить.

— Сколько раз прошел спектакль в Сантандере?

— Два раза всего! И успех просто ошеломительный.

— Кто, кроме Престиа, были ваши партнеры?

— Адальджизу пела Лючана Д'Интино из Италии, но с ней было трудно: она-то считала, что нужно непременно бельканто, и сразу сказала, что ничего делать не будет, только петь. И в результате играла так, будто танцует в театре Кабуки. Очень хорош канадский тенор Ричард Маргисон, он в финале плакал по-настоящему, смотрел мне в глаза и плакал. Были изумительные геликоновцы Лариса Костюк и Николай Дорожкин. Этот театр — как единый организм, такого больше нет нигде. Когда после Casta Diva я спускалась по ступеням вниз, у меня зацепился плащ. Отреагировали мгновенно. Две девочки, артистки хора, синхронно наклонились, отцепили меня и сделали все так, словно и это — задумка режиссера. Они просто спасли сцену, потому что, конечно же, на верхней ноте я рванула бы плащ, и нота тоже полетела бы куда-то совсем далеко.

— Почему вы так мало бываете в Москве?

— Я не была тринадцать лет, а теперь стала приезжать. Будут звать — я приеду, конечно, приеду. После такой вот жизни одинокой волчицы я вдруг поняла, что у меня есть берлога, есть родина. Куда можно приехать, где тебя любят, где тебя знают…

— И это говорит певица, которую знают во всем мире?!

— Да, конечно, знают, но везде я все-таки русская, понимаете? То есть для них — чужая. И чтобы пригласили именно меня, нужно быть на десять голов выше — везде предпочитают своих… Знаете, у меня только что появился свой веб-сайт — раньше я считала это дело ненужным, потому что не пользуюсь компьютером. Но как только он появился, люди туда сразу стали писать совершенно обалденные

слова, пожелания хорошие... Меня это очень трогает, я хочу обязательно приехать и что-нибудь хорошенькое спеть.

— А с Большим театром никак не складывается?

— Они не приглашают. Наталья Дмитриевна Шпиллер както встретила и сказала: «Что ж ты, деточка, поешь в „Ла Скала" и не поешь в Большом?» Я в Большом побывала, но Лазарев (в ту пору главный дирижер. — *В. К.*) очень неприлично себя повел, я хлопнула дверью и ушла. Понимаете, Большой будет Большим только тогда, когда там появятся настоящий дирижер, настоящая режиссура и настоящие певцы. А пока разброд и шатание — это просто базар-вокзал. А вот «Геликон»... вы простите, что я опять о нем, но я и правда им очарована. Я же во многих театрах пела и во многих странах, но здесь у хористов совершенно другие, осмысленные лица. И атмосфера удивительная. И никто не смотрит другому вслед с этаким прищуром. Я в полном восторге, и единствено, о чем жалею — что не могу там петь часто.

— Вот им построят новое здание, большой зал и нормальную сцену — будете приезжать?

— В «Геликон» я буду приезжать точно. Но ведь бывает же! Думаешь: все будет плохо — а получается совсем наоборот! У меня так было с Филлидой Ллойд на «Макбете» в Париже. Меня предупреждали: Мария, ты осторожней! Она современный режиссер, и ты ее обязательно куда-нибудь пошлешь. Но начали работать, и мне так понравилось! Так что из современных режиссеров теперь у меня два любимых: Дмитрий Бертман и Филлида Ллойд. «Макбета» этого я уже спела в Париже, Лондоне и Барселоне. И надеюсь, эта продукция Бертмана тоже будет по всему миру крутиться. Потому что именно так должна ставиться опера в наши дни — самобытно, интересно и неожиданно. Я уже сказала директрисе Сантандерского фестиваля: захотите снова меня вызвать — буду петь только с «Геликоном».

СЕРИЯ СЕДЬМАЯ: ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ

СНЕГИРИНОЕ ОЗЕРО

«Московский классический балет» — театр Натальи Касаткиной и Владимира Василёва. У него нет своей сцены, и в мире его знают лучше, чем в Москве. Его «Сотворение мира», «Дон Кихот», «Ромео и Джульетта» объездили планету, но у нас мало кто их видел. Из него вышли первые мировые звезды, но наша музыкальная пресса и наши чиновники интересуются театрами с хрустальной люстрой и квадригами. В нем сегодня блистательные мастера, но пишут о них только за границей. В Америке имя Касаткиной внесено в книгу влиятельнейших деятелей мирового искусства, но у нас об этом не подозревают. Здание для «Классического балета» обещают построить возле Конюшенного двора, что у ипподрома, но этим обещаниям уже больше двух десятилетий. Входя в дом одной из самых знаменитых балетных пар России, я чувствую себя на пороге терра инкогнита. Открытия, которые мне предстоит сделать, будут интересны любителям пышных генеалогических древ.

КОРНИ. ПА-ДЕ-ДЕ В КАРЕТНОМ

Место действия: гостеприимная дача в Снегирях, хозяйка хлопочет с вкуснятиной, на террасе отдыхает ее мама-писательница Анна Алексеевна, в дверь с любопытством заглядывает внук Коля, и всё, включая затейливый стол (помесь лесного пня с грибом), сделано хозяином дома. Здесь живут создатели целого направления в русском балете, здесь их Снегириное озеро.

Время действия: конец девяностых.

— Я слышал, ваше генеалогическое древо не охватишь взглядом.

Касаткина. Оно огромное. Сама-то я деревенская девчонка Касаткина: папа — из Пошехонья. Касаткины были купцами, они в Москве начали торговлю каретами — так образовался Каретный Ряд. А по маминой линии все сложно. Бабушка Вера Николаевна — урожденная Бромлей-Шервуд. Бромлеи — герцоги, которые приехали из Англии в Россию.

Василёв. Знаете Шервудский лес? Это наш! И завод, который позже назвали «Красный пролетарий». И Парк культуры с Нескучным садом — там был дом с белым роялем.

Н. К. После революции всё отобрали, но Бромлей был талантливым инженером, и Ленин предложил ему остаться. И они вросли в Россию. Прадед строил Турксиб. На партсобрании, когда делал доклад, у него схватило сердце, он сказал с трибуны: «Товарищи, я умер». И умер.

В. В. Бабки всерьез спорили: есть ли в роду королева.

— Какую именно они имели в виду?

Н. К. По-моему, голландскую. Кроме англичан, в роду были немцы, голландцы, французы — уже по линии бабушкиной мамы Веры Владимировны Шервуд. Ее сестра была матерью живописца Фаворского. Эти аристократические семьи были тесно связаны: мамин брат Лев Алексеевич Кардашов был женат на своей родственнице — правда, дальней, на урожденной Дервис. А Дервисы были связаны с Чеховыми и Серовыми. В Ясной Поляне я видела книжку с генеа-

логическим древом Толстого — выяснилось, что и там есть какие-то связи. А еще мы очень дальние родственники с Михалковыми и Кончаловскими.

— А как в ваш круг затесался Станиславский?

Н. К. Бабушкина сестра Наталья была замужем вроде бы за побочным сыном Станиславского. И у нас в доме стоял стол Станиславского.

В. В. Замечательный стол: с потайным ящиком, где Станиславский хранил нескромные журналы. Он сгорел вместе с домом, а шкатулка, подаренная Станиславскому одной из его возлюбленных, осталась.

— Жаль, не было журнала «Караван историй» — Станиславскому бы не поздоровилось. А как шкатулка попала к вам?

Н. К. От тетушки. Хрустальная шкатулка с серебряной крышечкой. Вера Владимировна родила много детей, выжили только девочки. И все были талантливы. Одна стала физиком, другая — художницей, бабушка преподавала немецкий, тетя Надя была актрисой. Одним из ее возлюбленных был Иван Берсенев — это вот его колечко. Она писала произведения в стиле Серебряного века, причем очень лихо.

В. В. Когда я впервые ее увидел, она сидела за столом в мужской шляпе с вуалеткой и в перчатках. Накалывала на вилку кусочек, поднимала вуалетку, отправляла в рот. В Москве ее вечно забирала милиция — она занималась фотографией. Рассказывала: «Иду по набережной и вижу — лежит роскошный пьяный комсомолец! Я стала его фотографировать, но меня почему-то забрали». На ее книги есть отзыв Луначарского!

— Это называется: открылась бездна, звезд полна. Вы чувствуете себя счастливыми от причастности к такой истории?

Н. К. Конечно, ведь я общалась с этими людьми. Мамин брат был химик — главный специалист СССР по полимерам. И женат он был на дочке Демьяна Бедного. Так что у Демьяна Бедного я тоже на руках сидела.

— Вы можете сразу сказать, у кого еще вы сидели на руках?

Н. К. У Фаворского: он обертывал руку носовым платком и показывал, как купец приезжает на постоялый двор, и его ночью кусают клопы.

— Вот слушаю вас и думаю о несчастье страны, которая живет с отрубленной историей. Большинство понятия не имеет о предках!

Н. К. Я встречалась с людьми, которые не знали даже своих дедушек и бабушек! А я застала еще свою прабабушку! Но вообще, думаю, меня в семье всерьез не принимали: балеринка Касаткина такая. А они аристократы. Вы не представляете, какие у них носы, какие формы голов...

ДЕЛО. ЧТО НА РОДУ НАПИСАНО

— Как я понял, в семье никто не был связан с хореографией. И вы открываете новую страницу...

Н. К. У нас все заранее знали, кто кем будет. Бабушка-фантазерка каждого назвала в чью-то честь: Анну — в честь Анны Карениной, Леву — Льва Толстого, Давида — Дэвида Копперфильда, но не фокусника, а из Диккенса. Леве было шесть лет, когда он начал резать фигурки, и с детства знал, что он скульптор. Давида звали «адский поджигатель» — он с трех лет увлекся химическими опытами. Маму, как аристократку, в вуз не приняли, и она была чертежницей у папы, но всегда знала, что она писательница. А я всегда знала, что я балерина. В восемь месяцев мама носила меня к профессору Сперанскому — ей показалось, что у меня кривые ножки. Он посмотрел и сказал: балериной будет. Впервые я танцевала на пионерском костре, мне дали пачку, розовую с синими розами. После войны попросилась в хореографическое училище. Приняли, хотя конкурс был пятьсот девочек на тридцать мест! Со мной училась кинорежиссер Светлана Дружинина — самая красивая девочка в школе. А училась я средненько. До школы хорошо танцевала, потому что этого хотела. А когда началось: «Ножки туда, ручки сюда!» — зажалась. Держала спину

и делала все, как надо, но по хара́ктерному танцу у меня была двойка и, что еще обидней, с плюсом.

— Владимир, а вы откуда?

В. В. А я и не знал о существовании балета. Но в 1943-м старший брат прочитал, что Игорь Моисеев набирает детей в школу и предлагает продуктовую карточку. Я там показался, но в списках меня не нашли. Попробовался в училище при Большом, и туда взяли сразу — не потому, что я хороший, а просто мальчишек не было. И тут же пришло письмо: меня приняли и к Моисееву. Но я предпочел Большой. А еще учился композиции у знаменитого Каретникова — на одном курсе с Владимиром Дашкевичем.

— И писали музыку?

В. В. Конечно. Романсы.

— А как вы нашли друг друга?

В. В. В Большом жизнь была скучная: «Лебединое» — «Жизель», «Лебединое» — Жизель»... «Рубиновые звезды» выпускали семь лет, «Каменный цветок» — пять. Ездили в концертные турне. Андрей, приятель, мне говорит: тут девочку приняли, возьми ее с собой и последи за ней — я хочу на ней жениться. Девочку я взял...

Н. К. И до сих пор следит. А Андрюша остался нашим другом.

— Принято считать, что у людей балета нет детства.

Н. К. Нет, это большая радость. Просто любить надо. Не любишь — не надо заставлять детей идти в балет, потому что тогда это каторжный труд.

— Говорят, артистизм — признак интеллигентности.

Н. К. Когда Ваня был маленький, у нас была нянька Татьяна Андреевна — деревенская, добрая и настоящий природный интеллигент. Хотя и говорила Ване: пошли папу с мамой *встревать*. И мне говорила: *вот Люда кажинный день в новом пальте, а ты все в однём и однём!*

— Тогда в чем выражалась интеллигентность?

Н. К. В любви. В благородстве. Она ушла, когда Ване было двенадцать: «Ну что же это такое, то я за Ваней ухаживала, то теперь он за мной!» А он вставал по ночам, чтоб

дать ей капли. И потом каждый год ездил к ней на дни рождения — привозил тортик. Она была для нас родным человеком.

— Кроме балета, вы чем-нибудь увлекались?

Н.К. Моей первой любовью — причем настоящей! — был Аменхотеп IV.

— Это еще кто?!

Н.К. Муж Нефертити. Я влюблена в него была ужасно. А любовницей его была Майка мордатая, совсем неинтересная.

— А почему от Нефертити он убежал к мордатой Майке?

Н.К. Представления не имею. Как-то Катя Максимова мне сказала: не ревнуй Володю к по-настоящему красивым женщинам — они его облагораживают. Поэтому к Нефертити я его не ревновала.

ВАРИАНТЫ. ТЕАТР В КОНЮШЕННОМ ДВОРЕ

— Ваша судьба связана с Каретным Рядом, а теперь и с Конюшенным двором — это что, планида такая?

В.В. Этот Конюшенный двор у ипподрома начинали еще братья Веснины в 1911-м! Тогда Москва заканчивалась Белорусским вокзалом. Мы тут строим и никогда не построим свой театр.

— А почему «не построите»? Я видел проект — он впечатляет.

В.В. Хоть мы государственный театр и существуем больше тридцати лет, но никого его судьба не волнует. По поводу строительства мы еще к Брежневу обращались — ответили: есть же Большой! Примаков обещал 10 миллионов — но тут как раз Ельцин его снял. Путин дал 5 миллионов рублей. Ничего построить на них, конечно, нельзя. Скоро премьера «Спартака».— есть деньги на костюмы, но нет на декорации... В Гамбурге балетмейстер Ноймайер поставил городу ультиматум: не построите мне школу — я с вами контракт

не подпишу. И школу ему построили. Представляете, если мы заявим: или стройте нам театр — или уедем. Скажут: и слава богу.

— А были предложения уехать?

В. В. У нас же в крови герцоги английские — куда мы из России уедем!

Н. К. На «Весне священной» в Нью-Йорке был Джером Роббинс — сказал, что на Западе мы были бы миллионерами. Спросил, сколько мы получили за постановку. Мы наврали: восемьсот рублей! На самом деле — то ли двести, то ли триста.

В. В. А за постановку балета «Геологи» я остался должен театру сто рублей.

— Как это?

В. В. Мы же артисты, у нас норма: двадцать два спектакля в месяц. Никто такую норму не выполняет. И за каждый недотанцованный спектакль вычли.

Н. К. Нам предлагали театр в Америке. Владелец богач, его дочка танцует. Он решил, что построит для дочки театр, а мы будем им руководить. Мы отказались, потому что он поставил условие: только без русских артистов. Там закон: если есть безработные американцы — нельзя брать из-за границы. Нужно доказать, что никто из американцев такого не сделает.

— А насчет особой русской школы балета — это не легенда? И что американские танцовщики на порядок хуже?

Н. К. Хуже. У наших — действительно «душой исполненный полет».

— Если у русского балета такая слава — почему его так дешево покупают?

В. В. Потому что многие согласны работать за бутерброд. Мы должны были ехать в Италию на гастроли, а поедет какой-то провинциальный театр — дешевле, импресарио на нем больше заработает.

Н. К. И на афише будет: «Звезды Большого». Так делается постоянно. Мы выступаем за границей как «Московский классический балет» — а пираты дают сходные названия:

«Московский балет „Классика“», например. Для иностранцев это звучит одинаково. Уже есть специалисты: набирают танцовщиков в маленьких городах и выдают за труппу Большого. И объезжают весь мир, увозя скандальную славу.

— Вообразим, что строительство вашего театра закончено. Каким он вам видится? Только балет?

В. В. Не только. Мы ведь нагрешили и в опере, и Госпремию получили за «Петра Первого». Будут балеты, оперы, мюзиклы. Театра еще нет, а предложения ставить мюзикл есть: Илья Резник предлагает «Золушку».

— Больно слышать, сколько времени уходит на выбивание денег. Сколько бы шедевров возникло! Надо было вам принять предложение того американца.

В. В. Представьте: лежим мы на пляже в Бразилии — солнце почему-то заходит в другую сторону, и все не так, как у нас, — и мечтаем о наших Снегирях. Не можем без этого. Не хочется говорить о патриотизме, скажу проще: мы здесь родились — и должны хлебать это дерьмо.

— Но вы, по-моему, не воспринимаете это как ваш крест.

В. В. Нет, абсолютно. Нам предлагали возглавить Кировский театр, даже назначили день встречи с труппой. Но Сергеев и Дудинская всем говорили: как этих модернистов можно пускать в академический театр!

— А откуда взялась репутация модернистов?

В. В. Мы работаем в неоклассической манере, и эта новая пластика появилась у нас первых. Когда ставили «Петра», в Мариинке на оперных спектаклях были полупустые залы. Раньше был оперный бум: «Две лемешистки в поздний час козловитянку удавили...». Потом начался бум балета, и «Петр Первый» стал первой оперой, которая делала аншлаги.

— Вас, было время, заносили в черные списки?

В. В. В Министерстве культуры был циркуляр: спектакли Касаткиной и Василёва к постановке не рекомендовать.

— Почему? Что их так завело?

Н. К. Фурцева приходила на «Геологов», указания давала: «Я как женщина вас умоляю — наденьте на девочку юбочку!». Мы объясняем: они же в лесу, у них акробатические поддержки, с юбочкой будет плохо. Но Фурцева твердо знала: женщина должна быть в юбочке. Мы хотели ставить «Сотворение мира» в Большом. А тут в Оперетте вышел балет «Адам и Ева», его увидела Фурцева и ругалась матом. «Адама и Еву» сняли, а заодно запретили и наш спектакль. Мы его поставили у себя в театре, и в парторганы пришло больше ста писем: почему Адам и Ева голые! Выяснилось: почти все присланы с несуществующих адресов.

— Но вот интересно: вы модернисты...

Н. К. Нет!..

— Вы — модернисты! Вас уже заклеймили и вам не отмыться. Как вы, модернисты, относитесь к балетным опусам «Золотой маски»?

В. В. Наш новый российский модерн — пощечина общественному вкусу.

Н. К. Модерн ведь начинался в России, причем был модерн спортивный, а был, как выражался Стравинский, «движенческо-жестикулянтный». А теперь всё доморощенное: нет школы. Каждого надо учить с азов. И мы собираемся при своем театре учредить школу.

— Развивать традиции Нижинского?

Н. К. Скорее Фокина, Голейзовского, Айседоры Дункан. Было много направлений, которым советская власть скрутила головы. И Россия осталась только при классике. Хотя довела ее до блеска.

— У нас есть спрос на подобные эксперименты?

Н. К. Спрос — на традиционную классику. И есть часть молодой аудитории, которая уже не пойдет на классику, а будет радоваться мюзиклам.

— Вы говорили о потерянном поколении — что вы имели в виду?

В. В. Не учатся, моют машины, безграмотные. В театры не ходят, книг не читают. Что из них вырастет? Жулики, убийцы? То, что происходит с молодежью — это ЧП!

ВЫБОР. ЦЕНА СВОБОДЫ

— Среди ваших артистов были Михаил Барышников, Александр Годунов, Ирек Мухаммедов, Владимир Малахов. Потом они уехали искать творческую свободу, но нашли ее не все. Что произошло с Годуновым?

Н. К. Он умер страшно: передозировка спиртного и наркотиков. Он себя уничтожал, и такое впечатление, что сознательно. Он был талантливее всех, кто работал в его время. Если бы его колоссальная силища была востребована, может, ничего бы не произошло. Он безумно любил Милу Власову, свою жену. Мы летели с гастролей, и он не мог усидеть в кресле: сейчас увижу Милу! Встретившись, вцепились друг в друга и стояли бесконечно долго. Необыкновенная была любовь! Они часто ссорились — как очень сильно влюбленные, обжигались друг об друга.

— Как же возникла мысль о побеге?

Н. К. Все началось на гастролях в Америке. В лосанджелесском отеле шел прием, был цвет Голливуда, а царила Майя Плисецкая — суперзвезда. Саша был перевозбужден, много пил, стал прыгать в бассейн, повредил руку, его не могли увести. Сели в автобус, и я видела, как он, положив голову на плечо Нины Сорокиной, что-то ей говорил. Назавтра Нина сказала: будет что-то страшное. Когда улетали из Нью-Йорка, пошел снег. Он был в джинсовом костюме, грудь раскрыта. Подошла Майя: Саша, если вы хотите остаться, пожалуйста, не делайте это в мои гастроли. Попробовала ему запахнуть грудь, но его даже передернуло: мол, хочу простудиться, мне уже все равно. Он тогда вернулся и не выезжал лет шесть. Много раз оформлялся, готовился ехать в аэропорт, но ему звонили: нет визы. Тогда он и начал пить по-настоящему. Затем танцевал в балете Хренникова «Любовью за любовь». Спектакль поехал в Париж, и только Хренников смог вырвать Сашу за рубеж. И Саша опять вернулся. А потом были гастроли в Америке — оттуда он уже не вернулся.

— И у нас сделали фильм о том, как, мол, спецслужбы вынудили артиста остаться в США и как его жена не хотела вы-

ходить из самолета, пока не вернут мужа. И все пассажиры в знак солидарности тоже.

Н. К. Саша хотел остаться, но — с женой. Хотела ли этого она — не знаю. Он ушел с приятелями, они ему устроили хорошую пьянку и сделали фото, где он лежит среди бутылок. В то время это был приговор. Их разделили, а наши уже взяли в клинч Милу. Но все сидели в самолете не из солидарности, а потому что был приказ. Самолет все-таки вылетел, а Миле подарили бриллиантовый браслет. Она любила бриллианты, но Сашу любила больше. И еще несколько лет все деньги они тратили на телефонные разговоры.

— Это решение стало для Годунова началом конца — почему?

Н. К. Если Барышников все делал правильно, то Саша — неправильно. Миша все рассчитал: попросил Наташу Макарову, которая уже стала звездой, выйти с ним в «Жизели». Игорь Моисеев рассказывал об этом нью-йоркском спектакле — называл его гениальным. А Годунов был в плохой форме, был потрясен собственным поступком, много пил. И он, гениальный танцовщик, получил плохую прессу. Но вместо того, чтобы утвердиться в США, полетел в Париж и там тоже провалился. К нему стали относиться как к неудачнику. Он попросился в театр к Барышникову, тот заключил с ним контракт, но уже через год его расторг — Саша уже не мог подчиняться никакой дисциплине.

— Я видел его в голливудских фильмах — он играл неплохо.

В. В. Он женился на звезде Келли Макгиллис. А Милу свою продолжал любить, и балет тоже, организовал школу в Лос-Анджелесе. Но однажды в Фонд Нуриева позвонили и сказали, что Саша не открывает дверь. Приехали — а он уже четыре дня лежит мертвый.

— Расскажите о Владимире Малахове. Он у вас успешно танцевал — и все же уехал!

Н. К. Он не собирался уезжать — ему нравилось у нас работать. Даже отказался перейти в Большой театр. А уехал из-за криминальной обстановки, которая сложилась в России. Не вдаваясь в подробности, скажу: мальчик был в опас-

ности. И от нее ушел. Мы боялись, что эта опасность последует за ним — как выяснилось, не без оснований.

— Нет пророка в своем отечестве: имя он получил только за границей.

Н. К. А здесь была ревность — он не танцевал в Большом театре. Принято считать, что суперзвезды могут быть только в Большом и Мариинском. Вот у нас Катя Березина лучше звезд Большого — но ее имя не гремит. А она супер, такой больше нет нигде!

КАЗУСЫ. ГЛАДИАТОРЫ, КОШКИ, ХЛОПУШКИ

— В объявленный ЮНЕСКО Год Хачатуряна вы обещаете заново открыть публике «Спартака». Но в сознании наших людей балет XX века «Спартаком» начинается, «Спартаком» заканчивается, им же исчерпывается. «Спартак» — наша революция, наш футбол, наш пан Мишулин, наше всё. Что еще там можно открыть?

Н. К. Было три версии. Сначала Игоря Моисеева. Потом Якобсона, я там танцевала Фригию. Но Хачатурян из огромной партитуры не хотел отдавать ни ноты. Дирижер Файер говорил: мы с Арамом Ильичем встречаемся только за чашкой валидола — такие шли бои. Григорович сумел уговорить его сделать купюры. Но тот все равно жалел: «Наташенька, здесь у нас был танец с животиками — как же без него!». Наша версия — четвертая. Другой взгляд на историю и хореографию. Музыка балета эротична, но эротика в СССР была невозможна. Либретто — результат большой исследовательской работы, перерыли множество материалов. Гарибальди писал: Спартак — искупитель рабов. Главными будут темы жертвенности, предательства друзей, подавления государством личности. Спартак богат, образован, талантливый стратег. В плену он начал движение за освобождение рабов. Но его друзья, упоенные победами, решили идти на Рим, начали грабить и сами стали превращаться в патрици-

ев. У Хачатуряна есть изумительный финал, который никогда не воплощался на сцене...

В. В. Из пяти часов музыки «Спартака» около трети не исполнялось!

— В партитуре были, я знаю, и хоровые партии.

В. В. И мы их используем. Есть божественный контратенор Эрик Курмангалиев — хоровые эпизоды отдадим ему, и еще будут петь пять-шесть мальчиков. В I веке до нашей эры по Европе уже бродили первые христиане. Это резонеры-наблюдатели, они не вмешиваются в действие, но ему сопереживают. Один взрослый и его ученики.

— Вернемся к вашей карьере — что в ней вам кажется забавным?

В. В. Когда я выходил на пенсию, то обнаружил семь приказов о выговоре, о строгаче, о сокращении зарплаты и снижении разряда — за курение. У нас был артист Преображенский: он входил в гримерку и сразу клал десять рублей — штраф пожарникам за курение. А если всерьез, то мы с Натальей, конечно, мешали Большому театру — мы хотели что-то делать. И уехали ставить «Сотворение мира» в Ленинград.

Н. К. Очень трудно из Большого уходить — для нас это был дом. И этот золотой зал! Из зала зала не видно, а со сцены он ослепляет, такого нет ни в одном театре. И самая удобная сцена, и покат такой, какой надо, и размеры — прыгай не хочу. Мы очень любили там запах — сложный запах разных духов. Сейчас там пахнет кошками. Семьдесят две кошки там живут.

— И на сцену выходят?

Н. К. Выходят. Одна кошка прыгнула в оркестр — в зале был хохот...

— У вас там была своя клака?

Н. К. Поклонников, которых надо подкармливать, возить из-за границы подарки, у меня не было.

— А им нужна подкормка?!

В. В. Ха, всё куплено! Я был комсомольским секретарем и объявил борьбу с этими «хлопушками». Через пять

минут выхожу из подъезда — меня встретила толпа «хлопушек»: твоя жена нас припомнит! И вот — «Дон Кихот» с другой танцовщицей, поклонники, как всегда, сидят в буфете, но к ее выходу идут в зал и восторженно орут. А когда танцует Наталья — они остаются в буфете. Такая месть.

— А какая артисту радость от купленного ора?

Н.К. Когда сама себе покупаешь аплодисменты и букет — конечно, никакой. Но сейчас мне этих «хлопушек» не хватает. За плату они хлопают кому угодно, но в искусстве разбираются. Видели все спектакли и все исполнения — всё знают. Послушать их рассказы — что-то невероятное!

— А что вам в такой увлекательной жизни совсем не удалось?

Н.К. Когда балетом Большого театра руководил Владимир Васильев, мы готовили «Мастера и Маргариту». Проект ушел вместе с Васильевым. Когда ГАБТом руководил Геннадий Рождественский, договорились о постановке «Бури» по Шекспиру на музыку Сибелиуса, «Творения Прометея» Бетховена и «Шута» Прокофьева — проекты ушли вместе с Рождественским. А еще не удалось сыграть драматическую роль. У меня поставленный голос, я и петь могу. Пробовали для фильма «Июльский дождь», гримерша трудилась и приговаривала: «Не понимаю Хуциева — ну кого он приводит!» А я безумно хочу играть и завидую всем нашим, кому повезло.

— Все сбудется, и начнется новая глава вашего рассказа, хорошо?

Коллекция рукопожатий

Среди людей, с которыми жизнь сводила наших собеседников: Роберт Кеннеди и Урхо Кекконен, Мао Цзэдун и Чжоу Эньлай, Борис Ельцин и Жаклин Кеннеди, Морис Торез и Климент Ворошилов, Игорь Стравинский и Джером Роббинс, Джордж Баланчин и Элизабет Тейлор, Марк Шагал и Давид Бурлюк, а также легендарная Анастасия Романова, чьи автографы хранятся в семейном архиве.

ГРАЖДАНИН МИРА

Знаменитый танцовщик Владимир Малахов, мальчуган из Кривого Рога, потом выпускник Московского хореографического, потом ведущий солист Классического балета Натальи Касаткиной и Владимира Василёва, а ныне международная мегазвезда, которую не могут поделить между собой Нью-Йорк, Торонто, Вена, Штутгарт и Токио, в 2004 году стал директором балета берлинской «Штаатсопер». В этот счастливый момент я настиг суперзвезду в артистическом буфете одного из ведущих оперно-балетных театров мира, что на Унтер ден Линден в Берлине. Впечатление этот берлинский буфет производит странное: говорят здесь почти исключительно по-русски. Новый шеф здешнего балета уже запасся бутылкой «Пепси» и готов отвечать на вопросы. Отвечает лаконично: прыжок — и завис.

КАК ОН БРАЛ БЕРЛИН

— Итак, с директорством вас! Эта работа не помешает вашему главному назначению — танцевать? И почему вдруг Берлин?

— Почему я взял Берлин? Вообще-то думал стать директором в Вене, где началась моя интернациональная карьера. Но я там слишком долго проработал, чтобы увольнять своих друзей.

— А что, была такая необходимость?

— Была. Но это тяжело, когда знаешь людей много лет. С Берлином иначе: я приезжал, танцевал — и уезжал. К тому же, в Вене у профсоюзов больше власти, чем у директора театра, а в Берлине они не так всесильны. Помешает ли это танцевать? Думаю, нет. Я все просчитал. По контракту мне нужно быть в Берлине шесть месяцев в году, остальное время могу разъезжать и делать что хочу. Моя задача — обно-

вить компанию и сделать ее молодой. Привлечь новых педагогов. Мне это интересно. Я не занимаюсь финансовыми проблемами — только творчеством.

— То есть директор здесь — как в России худрук?

— Да, я ращу новые таланты, делаю репертуар и даю роли артистам. А финансовые бумаги не подписываю. Я хореограф и педагог. И танцую, конечно. Открыл сезон «Жизелью», танцевал в «Лебедином» и «Баядерке».

— А в качестве хореографа?

— Возобновил венскую «Баядерку». Я просто не успел еще сделать что-то специально для Берлина: после гастролей в Японии была неделя на отдых, и я сразу приступил к новым обязанностям в «Штаатсопер».

— Как вы уехали из России?

— Это было в 1991-м, уже шла перестройка. Остался на гастролях в Калифорнии. Гражданство получил в 1994-м в Австрии. А в 95-м — грин-карту в Америке.

— Какие языки вы тогда знали?

— Никаких.

— Какими владеете теперь?

— Английским, немецким, немного японским, понимаю итальянский и иногда говорю по-русски.

— Где теперь ваш дом?

— В самолете.

— И все же — где обитали с той поры, как уехали из России?

— Везде. В Лос-Анджелесе, в Штутгарте, в Вене — там у меня дом. Есть квартиры в Нью-Йорке и в Берлине.

— А остров в Тихом океане?

— У меня нет острова в Тихом океане. Правда, был дом на Карибских островах.

— Почему «был»?

— Крышу снесло ураганом. А сначала ее скушали термиты. Мы ее поменяли, а потом налетел ураган, и крыша оказалась в бассейне. И пришлось от этого домика быстренько избавиться. Но несколько лет я там пожил. А еще у меня была квартира в Торонто — я два года работал в Канадском Национальном балете.

— Как складываются отношения в Берлине?

— Нормально. Приходит новый директор — увольняет тех, кто ему не годится.

— Стали на тропу войны?

— Конечно, это ужасное чувство: сообщать человеку, что контракт с ним продлен не будет. Но ситуация и должность заставляют это сделать. Иначе не будет роста. А я обещал обновить компанию и сделать ее молодой. Так что у меня много друзей и много врагов. И слезы неизбежны, но это нормальный процесс для всех компаний.

— Вы предполагаете позвать сюда кого-то из ваших русских коллег?

— В качестве гостьи здесь танцует Диана Вишнева. Мы вместе станцевали уже две «Жизели» и три «Баядерки». Сейчас она приезжает на «Спящую красавицу».

— На афишах берлинской «Штаатсопер» много русских фамилий.

— Человек десять-двенадцать. Полина Семенова — юное дарование, которое я украл прямо из школы. За ней охотились и Большой, и Мариинский, но она выбрала Берлин. Есть Надя Сайдакова, мы работали вместе в Классическом балете, она уехала из России еще до меня, танцевала в Дюссельдорфе и потом пришла сюда. Артем Шпилевский из Питера. А вообще, во время отбора я не смотрю, кто русский, кто нерусский. Отбираю тех, кто мне нравится.

ПРАВО НА РИСК

— В России балет консервативен — на Западе для вас открылись новые возможности?

— Конечно — здесь совсем другой стиль. Нельзя зацикливаться на том, что ты классический танцовщик. Нужно пробовать все. Даже если не получилось — все равно интересно. У меня есть номер «Notation» с музыкой Пьера Булеза. Музыка очень трудная: тэ-энь! дзин-нь! — не мелодия, а звуки.

Булез — последний из знаменитых композиторов XX века, я с ним встречался в офисе у Баренбойма, когда он приезжал по случаю своего предстоящего юбилея. И они хотят, чтобы я танцевал этот номер. Номер убийственно тяжелый, идет двенадцать минут, и там не столько музыку слушаешь, сколько высчитываешь.

— Расскажите, как прошел конкурс Нижинского.

— Я его выиграл. И 14 декабря получил приз. Я уже должен был лететь на спектакль, как позвонила Надя Сайдакова и сказала, что танцевать не может — температура 38. Выручила Диана Вишнева. Станцевал, был большой успех, а после спектакля подошел менеджер и сказал, что я получил приз Нижинского. Все получилось как бы между делом.

— Я брал интервью у Натальи Касаткиной, вашей наставницы в «Классическом балете». Речь зашла о причинах вашего отъезда на Запад, и она сказала: Малахов здесь был в опасности. Не хотите эту загадочную фразу расшифровать?

— Я тоже в подробности вдаваться не буду. А в общих чертах: способный мальчик вдруг резко пошел вверх, его стали приглашать, он стал ездить и хорошо зарабатывать — людям это не нравилось. Вот и всё. Но это было только последним толчком для моего решения. Конечно, в «Классическом балете» я перетанцевал все, на меня ставили, меня любили и лелеяли. Но мне хотелось большего — это нормально. Вот талантливая девочка Семенова, о которой я вам рассказывал: в Большом она, скорее всего, танцевала бы в кордебалете. А я сделал с ней то, что сделали со мной Касаткина и Василёв: взял ее сразу на ведущее положение. И успех огромный. Она станцевала в «Щелкунчике» и «Лебедином», танцевала Шумана и Моцарта у Уго Шольца, теперь будет готовить Аврору в «Спящей красавице». Я брал ее в гастрольную программу «Малахов и друзья», а сейчас она снялась в видеоклипе MTV с одним знаменитым немецким певцом.

— Вы удовлетворены тем, как сложилась ваша жизнь на Западе?

— Нормально.

— В России бы так не получилось?

— Не знаю даже... Хотелось работать в разных компаниях, попробовать себя в качестве хореографа, посмотреть мир... Однажды на гастролях я проснулся весь в слезах от мысли: ну вернусь в Россию — и все опять пойдет, как раньше: «Спящая красавица» — «Лебединое» — снова «Спящая» — снова «Лебединое»... Сделать интернациональную карьеру можно, только когда тебя видят в мире. Хорошо, что я уехал. А с другой стороны, глупо, что меня в России нет.

— Я сказал Касаткиной, что встречусь с вами, — какой вопрос задать Малахову? Передаю ее вопрос: в Классический балет вернетесь? Будете там танцевать?

— Да, наверное, почему бы нет? Только надо выбрать время. В России всегда непонятно со сроками и датами, а на Западе все планируется за несколько лет вперед. Мне из Большого театра звонили: приезжай! Но я же не могу отменить спектакли в Метрополитен-опере, где все билеты уже проданы!

— Насколько вперед вы знаете свое расписание?

— На 2005—2006 годы.

— И уже нет «окон»?

— Есть пока, но они быстро заполняются. Иногда по дватри предложения приходятся на одну дату.

— Это, конечно, замечательно — чувствовать себя в такой степени востребованным. Но жизнь не трамвай, чтобы катиться по заданным рельсам. У вас никогда не было желания убежать от распланированного графика в пампасы?

— Все равно же убегу, я знаю: карьера артиста очень короткая. Но за годы, которые тебе отведены, нужно успеть сделать очень много. Конечно, дико устаю, и правда иногда хочется куда-нибудь сбежать. Но я себе говорю: еще будет время отдохнуть. Уйду на пенсию — будет масса свободного времени. Но думать об этом мне пока не хочется.

— Вы снимались в кино?

— Да, в серии картин о лучших спектаклях американского балета был фильм «Корсар». А неделю назад в Америке вышел фильм из серии «Ведущие танцовщики американского балетного театра» — называется «Born To Be Wild» — «Рожденный быть диким».

— Дикий — это вы?

— Он о четырех танцовщиках: испанце Анхиле Коррейе, кубинце Хосе Корреньо, американце Итоне Стиффью и обо мне. И Марк Моррис сделал для нас хореографию. А название не я выбирал.

— Дикий мустанг. Нормально.

— Слово «мустанг» в названии не присутствует.

— Поговорим о русском балете — как бы вы охарактеризовали его сегодняшнее состояние?

— Гораздо лучше, чем было раньше. Мне очень нравится балет Эйфмана, нравились работы Брянцева в Театре Станиславского и Немировича-Данченко, но я не знаю, как там сейчас обстоят дела. Главное — произошла смена репертуара, артистам есть что танцевать. Стали приезжать западные хореографы. Раньше репертуар и Большого театра, и Кировского был однообразен — только классика. И люди, всю жизнь прожившие в России, просто не понимают, что происходит в мировом балете. Вот вы всю жизнь ели мороженое с клубничным вареньем — и вдруг принесли с орехами и шоколадом. А вы привыкли к клубнике — и ни в какую. Это типичное для России состояние умов. Пойти на что-то новое — неинтересно, лучше в сотый раз посмотреть «Спартака». Нет вкуса к новому, даже пробовать не хотят. И в Мариинке, и в Большом. Заранее знают, что это им не подойдет. И вечно сопротивляются: ой, я не могу это делать, ой, мне неудобно! Но как, спрашивается, из тебя вырастет талант, если тебе все неудобно! Плохому артисту все мешает — и хореография, и костюм, и пол, и свет. А винить нужно себя. Я тоже много чего не люблю — но все равно

пробовал. И не отказывался ни от чего. На балетной сцене уже давно другая эстетика, другая культура. Сравните Пола Тэйлора, Баланчина, Макмиллана, Крэнко, Форсайта, Килиана — это же все самостоятельные миры. Григорович хороший хореограф, и я к нему очень хорошо отношусь, но без нового нельзя. Мы в XXI веке живем! И слава богу, что в Россию стали приезжать хореографы, которые приносят это новое и в Мариинку и в Большой. Что происходит в других российских компаниях — я не знаю.

— У вас тут постоянно появляются какие-то балетные группы из России, каких в самой России не знают.

— На афише написано «Балет Санкт-Петербурга». Или: «Bolshoi Company» — что это? Оказывается, какая-то сборная солянка из никому не известных танцовщиков. Люди смотрят, ужасаются и в другой раз на Большой уже не пойдут. Так портятся репутации. Если я поеду на гастроли, я же не возьму титул «Ковент-гарден» или Парижской оперы! Потом приезжает настоящий Большой — а билеты уже не расходятся. Потому что приезжали самозванцы из Урански и привозили «Щелкунчик».

— Как вы оцениваете состояние балета здесь, в Берлине?

— Здесь три театра, но говорить об этом я не буду. Начинаются перемены, все взбаламутилось и еще не устоялось.

— А как дела с давней идеей объединить оперно-балетные театры под эгидой одной администрации и одного художественного руководства?

— Вот об этом я и не хочу говорить. Этот вопрос опять стал актуальным: вынесено решение объединить «Дойче опер» со «Штаатсопер». Или вычленить балет в самостоятельное образование. Много идей, но все это пока в процессе и я не знаю, чем все может кончиться. Это типично для Берлина: все возбуждается, потом опадает, up and down, вверх — вниз... Как цунами. Все начинают паниковать, а потом ничего не происходит, и все успокаиваются.

— Чем в жизни заняты, кроме балета? Куда ходите в свободное время?

— Дома сижу. Отдыхаю по воскресеньям.

— Сидите — и что? Читаете, смотрите видео? Что делаете?

— Ничего не делаю. Сплю, кушаю, в пижаме хожу весь день. Хочу побыть самим собой. Захотел — пошел обратно спать. Побыть ленивым. Хотя по натуре я человек не ленивый. А тут хочу побыть непричесанным, небритым, так что смотреть на Малахова, когда воскресенье, — это ужас. Но такие воскресенья бывают редко, потому что в это время я чаще всего лечу из одного города в другой.

— Вы упомянули про мороженое с клубничным вареньем случайно — или любите такие вещи?

— Не люблю. Я черную икру люблю, гусиную печенку. Все, что неполезно.

— Чем икру запиваете? Коньяком?

— Никогда. Водкой.

— Вам сразу захотелось в балет, или мечтали о чем-то другом?

— Хотел стать ветеринарным доктором. Обожаю животных.

— Дома много зверушек?

— Нет, мне их жалко. Я очень много езжу. А оставить собачку или кошку — как ребенка оставить. Репетируешь — а тут приходится думать, поела ли кошка и не порвала ли важные бумаги. В Москве у меня были кошка и попугай. Когда уезжал, то отдавал кошку в одно место, а попугая в другое. Потом они там и остались. Попугая мама забрала к себе на Украину. Пока я езжу, у меня животных не будет. А когда где-нибудь осяду — заведу зоопарк.

— Животные вас чему-нибудь учат?

— Кошка хорошо снимает отрицательную энергию. Педагоги постоянно говорили: хотите прыгать мягко — смотрите, как прыгает кошка. Я специально смотрел «В мире животных» — о пантерах и тиграх.

— Чувствую, мир потерял хорошего ветеринара.

— Все животные ко мне тянутся. Даже насекомые.

— Минуточку. Зачем вам насекомые? Вы любите пауков?

— Я люблю все, что живое. Тарантул, скорпиончик какой-нибудь. Они меня не кусают. Однажды держал в руках ядовитую лягушку — маленькую, зеленую, глазки-бусинки. Самая ядовитая лягушка в мире. Змею брал в руки.

— Они что, чувствуют в вас родственную душу?

— Не знаю. Но не кусают. Я с гиббоном играл, и он меня покусывал в ногу. Обезьяны на меня прыгали. Пеликана спасал, которому крыло перешибло, сделал перевязку красным полотенцем с надписью «Венская опера». Менеджер кричит: не подходи, он долбанет тебя клювом — и конец карьере. Но я в таких случаях иду, как бык на красное. И три километра нес пеликана на руках в лечебницу.

— Вы человек эмоциональный?

— Да. Но плачу сейчас реже. А смеюсь — всегда.

— Людям доверяете?

— Да. Даже слишком.

— Жалели когда-нибудь об этом?

— Нет.

— Оправдывали, значит, доверие.

— Не всегда.

— Посéлитесь в Полинезии, заведете слонов...

— Зачем в Полинезии? В Италии.

— В Италии нет слонов.

— Завезем из Африки. За деньги можно сделать все, что угодно. Хоть бегемотов с крокодилами и тиграми. Я в Москве на этот счет насмотрелся по телевизору такого! Мир содрогнется.

— Какая теперь ваша любимая партия?

— По-прежнему Альберт в «Жизели».

— Что скажете напоследок своим поклонникам в России?

— Хотелось бы приехать, но не знаю — когда.

МЕНЯ НЕ НАДО ДУМАТЬ. МЕНЯ НАДО ЧУВСТВОВАТЬ

Вацлав Нижинский глазами его дочери, внучки и режиссера Пола Кокса

Мировая премьера «Дневников Вацлава Нижинского» на кинофестивале в Торонто 2001 года прошла незаметно в тени только что рухнувших нью-йоркских небоскребов, и фильму еще предстоит найти своего зрителя. Его сделал Пол Кокс — известный австралийский режиссер, автор таких картин, как «Скрытое измерение», «Рассказ женщины», «Страсть и мщение» и самой знаменитой из всех кинолент о художниках — «Винсент» по письмам Ван Гога. В «Нижинском» Кокс повторил тот же путь — от дневника-исповеди великого танцовщика к миру его искусства и души.

АВСТРАЛИЙСКИЙ РОБИНЗОН

В «Винсенте» Пол Кокс проследил связь между письмами Ван Гога к брату Тео и полотнами, пытаясь восстановить ход чувств знаменитого голландца.

Полотна сохранились — их можно увидеть в оригинале. Танца Нижинского больше нет — он ушел вместе с танцовщиком. Кокс здесь поставил перед собой задачу неимоверно более трудную.

Обе фигуры объединяет трагизм жизни и творчества. Обостренное, на болевом уровне, восприятие окружающего мира и искусство как единственное средство общения с этим миром. Чувственность, надломленность, видимая болезненность образов. Странная игра ритмами — порывистыми, неориентированными, импульсивными. Отрешенность от всего сущего в финале жизни, напряженная, но хаотичная работа мысли. Трагический конец.

Письма Ван Гога в фильме «Винсент» читал Джон Херт. Дневники Нижинского читает сэр Дерек Якоби — известнейший английский актер. В «Винсенте» камера вглядывается в пейзажи, которые волшебным образом претворились в полотна, — в «Нижинском» Кокс пытается разглядеть Россию в контурах Австралии, которые кажутся ему похожими. Я не стал его разуверять.

В обоих фильмах он смог восстановить путь воображения от предмета, человека, пейзажа — к картине живописной или танцевальной. Этот путь извилист, ассоциативен, парадоксален и почти всегда мистичен. Интерьеры дома, заполненного лунатическими фигурами родных и близких Нижинского (мрачным призраком проходит тень Дягилева). Образы природы — одушевленной, принимающей человеческие формы, и образы человека, слившегося с листвой и прахом, светом и тленом. Реконструированные образы хореографических композиций Нижинского — «Послеполуденный отдых фавна», «Призрак розы».

Поток сознания, как бред безумца, поражает неожиданной силой и глубиной откровений. Это взгляд наивный и не замутненный стереотипами конъюнктур. Нижинский утверждал, что он — не ум, а чувство во плоти. И это плоть без кожи — обнаженные нервы, кровоточащие мускулы. Он чувствует в себе присутствие Бога, разлитого в природе, в свете и звуке, и даже в тех помыслах, которые человечество считает греховными. Он стихийный пантеист.

Кокс сделал кино импрессионистичное, его логика повинуется только хаотической мысли Нижинского. Это кино, мне показалось, выражает столько же его объект, сколько и субъект — самого Пола Кокса. При нашей встрече я в этом убедился. Обрушившийся на меня поток сознания Кокса только казался непоследовательным. В нем выстраивался образ личности, которая богаче и выше сиюминутного и живет в масштабах вечности. Эта личность среди людей одинока, как Робинзон, и она интуитивно ищет в истории культуры духовных братьев. Поэтому в нашей беседе Кокс то и дело

принимался говорить словами Нижинского — так, что уже нельзя было понять, где цитата, а где его собственное.

СИМФОНИЯ ЧУВСТВ

— Вы уже снимали нечто подобное о Ван Гоге. Почему теперь выбран Нижинский?

— Они оба мне интересны как индивидуальности. Каждый из них в своем искусстве определил его будущее. И оба они в глазах мира — безумцы! Оба своей судьбой выразили правду о жизни. Оба очень близки в сущности своего искусства. Оба были феноменальными личностями, абстрагированными от так называемой «жизни масс».

Понимаете, я крайне мало испытываю уважения к человечеству в целом. Я уважаю индивидуальность. Когда люди собираются вместе — тут и начинается безумие. Вот эта трагедия в Нью-Йорке — безумие, и она имеет прямое отношение к тому, что уже долго копилось в обществе. Она имеет самое прямое отношение к паранойе, когда каждая страна хочет выстроить вокруг себя ракетный щит. Вот настоящее безумие! Оно далеко превосходит безумие Ван Гога или Нижинского, которые поверить не могли, как глупы люди. Как они глупы! Ведь на самом деле наш враг — в нас самих. Враг Америки — внутри Америки. Мы пытаемся накрыться москитной сеткой, когда все комары уже внутри! Америка ищет террористов по всему свету, а все террористические организации давно уже в самой Америке, и львиная доля денег идет именно оттуда. Все это только доказывает справедливость мыслей Нижинского о разрушительности войны и хрупкости мира.

— И поэтому вы сделали лейтмотивом своего фильма кровь?

— Нижинский, как Христос, выдавливал из себя кровь по капле. Он говорил: я болею душой, а не разумом. И еще говорил о коллективном безумии людей, остановить которое

может только кровь... Я даже не могу точно сформулировать, о чем фильм. Конечно, он непривычен, но смею думать, это очень традиционное кино. Форма же его впрямую связана с тем, что Нижинский — основатель танца-модерн.

— Как вы определите жанр такого фильма?

— Думаю, он имеет прямое отношение к танцу, живописи, музыке, скульптуре. Живопись чувств — можно так сказать? Может быть, симфония души, балет душ. Я ощущаю танец Нижинского как чудо — в нем живет дыхание ангелов. Воспринимаю танцевальные па так, словно они изваяны из камня.

— Я шел смотреть картину, ничего не зная о ее жанре, и, по правде говоря, ожидал увидеть историю этой уникальной жизни.

— И это была бы другая картина. А мне хотелось сосредоточиться на простых истинах, которые стучались в его сердце. О жизни и смерти, чувствах и бесчувствии, разуме и безумии. Конечно, я мог сделать об этом и традиционный фильм, но принял именно такое решение. Еще и потому, что у меня не было денег, чтобы пригласить хоть одну большую звезду. Да я и не хотел этого — никто не смог бы сыграть Нижинского как великого танцовщика.

На земле есть только один балетный гений, который конгениален Нижинскому, — Барышников. Еще лет пятнадцать назад я не мог бы даже думать о таком фильме без Барышникова. Но у меня не было больших денег, и я так и не смог их найти. Вместо этого пригласил более тридцати танцовщиков из разных стран. Я люблю Россию, Америку, Испанию, я все страны люблю, и команду собрал со всей планеты — потому что личность Нижинского всемирна. Мне нужны были те, кто мог передать не только текст танца, но и дух его создателя. В мире глобальной дегуманизации хотелось создать глобальный фильм о гуманизме. И я собрал тех, кому эта идея близка.

— Фильм нелегкий для восприятия — вас не тревожит его прокатная судьба?

— Да, фильм некоммерческий, и я не знаю, дойдет ли он до экранов. Очень надеюсь показать его на Московском фе-

стивале. Он тяжело делался! Буквально вручную. Мои руки до сих пор плохо слушаются — я возился с устаревшим монтажным оборудованием. Сам, без помощников, никого не было рядом.

Использовал старую немецкую камеру, сделанную еще в 1934-м, — ею снимала Лени Рифеншталь. Мы ее модифицировали, снабдили нужной оптикой. Хотели передать вкус времени даже в технических параметрах съемки. Мои ассистенты обшаривали магазины, где можно найти разный кинематографический антиквариат. Камера жутко тяжелая, однажды она чуть не рухнула, и, пытаясь ее спасти, я сломал руку. Мы таскали с собой этот неподъемный багаж — под восемьдесят килограммов! — и нас постоянно задерживали в аэропортах.

— Нижинский — не первая ваша встреча с русским искусством?

— Я всегда очень уважал русское кино. Но вот недавно был в одном из университетов США — и испытал шок: треть студентов кинофакультета никогда не слышала о Тарковском или Параджанове! Хотя для меня это фигуры базовые — благодаря им я захотел стать кинематографистом. А новые студенты этим не интересуются, их волнует только то, что прямиком ведет к кассе. Кино стало прагматичным и трусливым, оно больше всего боится прогореть, и для него существует только коммерция. Когда вы были под коммунистами, вашему кино не нужно было думать о кассе — только так и могли реализоваться такие художники, как Параджанов или Тарковский. Теперь ваше кино освободилось от цензуры партии, но узнало, что такое цензура бабок. В Америке всё на свете — бизнес. И кинотворчество тоже. На политически влиятельный фильм вы денег не найдете. Независимо от вашей репутации.

— Вы бывали в России?

— Трижды. И мне всегда была непонятна эта всеобщая паранойя насчет коммунистических идей — наверное, я коммунист в душе. Точнее, социалист. Я ненавижу капитализм: он несет в себе зло. Он ставит деньги превыше все-

го — и они правят миром. Он не оставляет в людях ничего человеческого. Почему коммунизм в России стал библией? Потому что в России индивидуум безумно человечен. Он не думает о благоденствии — но, как говорил Нижинский, думает о душе. Вот чем Нижинский так меня заинтересовал, вот чем он так впечатляет. В России мало говорят о еде, модах и прочих мелочах. Коммунизм подавлял многие человеческие проявления, но душа оставалась чиста. Теперь там заговорили о еде — и тоже заразились паранойей.

— Но в России вы могли видеть коммунистическую идею в действии. Вас это тоже впечатляло?

— Да-да, конечно, я видел все признаки подавления свобод. Но индивидуальность людей сохранялась. Люди производили сильное впечатление — они были естественны, в них не было фальши, какую всегда чувствуешь в людях Америки. Нижинский часто говорил: «Я люблю Россию и русскую душу». Могу это повторить от себя.

— Вы бывали в новой России? Стало хуже?

— Да нет, внешне стало лучше. Но ушло что-то важное — ушла та самая индивидуальность.

— Вернемся к вашей картине — как вы реконструировали танцевальные сцены в постановке Нижинского?

— Многие балетные компании мира пытались воспроизводить его хореографию. Я старался все это смотреть, особенно в русском балете. Но мы и не стремились к абсолютной точности — делали не фильм о танце, а танцевальный фильм. Я понимаю, что кино вышло странное, наверное, в чем-то старомодное — как и сам стиль модерн. Но я не разочарован результатом и сам каждый раз смотрю его с волнением. Потому что понимаю: я не мог бы сделать лучше.

— Что будете делать дальше?

— Искать деньги. Для фильма, который пока только мерещится. В какой-то степени это будет эротический фильм — о плоти, которую нельзя увидеть. Мне ключ к этой загадке дал Нижинский — он в себе соединил чистоту души и плоти. Плоть для него лишь способ выразить себя, свою душу — это идеальный инструмент. Плоть может обманывать, плоть

может скрывать боль души — моей, вашей. Кто таков я? Кто каждый из нас, в наших чувствах, мыслях, борьбе?

Любой человек хочет принадлежать какой-то общности. Меня глубоко трогает, когда люди с гордостью говорят: я — русский! Или: я — грек! Но меня глубоко ранит, когда эта гордость становится спесью, агрессией, когда люди ищут себе врага. Я по натуре всегда был домоседом ужасным. Но понял, что смысл жизни в том, чтобы постоянно задавать себе вопросы и пытаться на них ответить. И я теперь бродяга, странник. Как Нижинский — он был странником, но всегда чувствовал свои корни. Поэтому он силен... Отчего у вас такой озадаченный вид? Странно, что я пришел к идее эротического фильма? Знаете, только очень немногие фильмы предлагают правильный подход к эротике! Это ведь совсем не «обнаженка», как полагают. Это совсем другое.

— Что для вас кино? Послание, развлечение, способ менять мир?

— Это величайшее изобретение. Это буквально дар всем нам. Оно может изменить мир и не раз это доказывало. Но почему на рейсах китайских или русских авиакомпаний крутят американское кино? 99 процентов фильмов, которые идут на планете, — американские. Почему все страны мира должны считать себя вторым сортом?

Эти часто глупейшие фильмы приносят миллионы долларов дохода, но в большинстве они совершают насилие над человеческим духом. Я хотел бы, чтобы мои дети больше узнали о мире, и поэтому не хочу, чтобы они смотрели только американское кино.

НАСЛЕДНИКИ НИЖИНСКОГО

Тамара, вторая дочь Нижинского, была актрисой театра кукол в Венгрии — училась по методу Сергея Образцова. После событий 1956-го с дочерью Кингой уехала в Монреаль

и основала там кукольный театр. Потом переехала в Феникс (США), работала библиотекарем. Уйдя на пенсию, основала фонд Вацлава и Ромолы Нижинских и посвятила себя распространению творческого наследия отца. Внучка Нижинского, Кинга, была учительницей музыки, руководила хором и в течение сорока лет была органистом при церкви. Выступает на сцене с моноспектаклем «Мадам Нижински: замужем за богом» — о своей бабушке Ромоле. Написала книгу о гастрольном туре Нижинского 1916—1917 годов.

Мы встретились после кинопремьеры «Дневников Вацлава Нижинского» в саду отеля «Интерконтинеталь» в Торонто.

Тамара. Для нас этот фильм необыкновенно важен. Полу Коксу удалось передать в нем главное — суть характера. Не только великого танцовщика, каким был Нижинский, но и личности. Показать сочувственно и с огромным уважением.

— Вы хорошо помните отца? Каким он остался в вашей памяти?

Тамара. Я жила в Париже с родителями и сестрой, была совсем мала, потом навещала его в швейцарском санатории. Несколько месяцев мы жили в Будапеште на вилле моей бабушки, и с отцом я виделась во время загородных прогулок, на маленьких семейных пикниках. Он запомнился мне веселым и озорным, много шутил, был очень искренним и непосредственностью напоминал мальчишку. Он не умел вести нормальную чинную беседу, вот как мы сейчас.

— Вам довелось видеть его в танце?

Тамара. К сожалению, нет, я родилась позже.

— Но ведь, кажется, сохранились документальные киносъемки. Или я ошибаюсь?

Тамара. Вот уже полвека ходят слухи, что где-то есть кинокадры с танцующим Нижинским. Но мы их найти не могли и никогда не видели, хотя поиски шли по всему миру. Шли они и в России, в Петербурге, где он учился. Но я думаю, этих кадров и быть не могло: Дягилев запрещал съемки. Объяснял это тем, что кино было примитивным и не могло передать всю красоту танца. Вот кадры с Павловой

и Карсавиной сохранились — разве они дают о них какое-нибудь представление!

— Вы принимали участие в создании фильма Пола Кокса?

Тамара. Пол послал мне первый вариант сценария еще лет девять назад. И с той поры мы поддерживали контакт. Он навещал нас в «Фениксе», внимательно прислушивался к нашим замечаниям и охотно откликался на наши предложения. А года два назад привлек мою дочь Кингу к работе над сценарием. И это логично: картина основана на дневниках Нижинского, которые в полном и неотредактированном варианте впервые были изданы в 1995-м во Франции издательством «Actes Sud».

Кинга. В фильме использована, конечно, только часть текста, самая драматичная. И не в хронологическом порядке, а согласно логике самого фильма. Я думаю, Пол Кокс потому и счел нужным привлечь меня к работе над сценарием, что хотел взять главное — эссенцию авторской мысли. Нижинский начал эти дневники в январе 1919-го и безостановочно писал их недель шесть или восемь. Дневниками их не считал, называл записной книжкой. Не заботился о пунктуации и правильной грамматической структуре — просто писал, что думает и чувствует, без абзацев, прозой, стихами и даже в форме писем разным людям. Писал по-русски, частично по-польски и по-французски.

Получились четыре записные книжки, оригиналы трех хранятся в библиотеке Нью-Йоркского Линкольн-центра, четвертой — в парижском Музее оперы и балета. К моменту окончания дневников Нижинскому был уже поставлен диагноз: психическое расстройство.

Тамара. Он знал, что с ним происходит что-то непоправимое, и боролся. Дневники — диаграмма этой борьбы. Писал очень быстро, потому что хотел успеть зафиксировать все, что думал и чувствовал, — понимал, что скоро уже не сможет. Он был выдающимся хореографом и фактически отцом танца-модерн, его рисунки, его дневники — все это выражало его ощущение мира. Отец писал: «Я поеду в Россию и покажу эту книгу. Я знаю, что меня многие поймут в России». Когда

эти дневники вышли на французском, мы были уверены, что следующее издание будет в России. С той поры дневники появились на десяти языках мира. Но не на русском*.

Из дневников Нижинского

Я не люблю огонь, который разрушает жизни. Я люблю огонь, который дает тепло. Я люблю Россию. Я люблю Англию. Я люблю Америку. Я люблю Швейцарию. Я люблю Испанию. Я люблю Италию. Я люблю Японию. Я люблю Австралию. Я люблю Китай. Я люблю Африку. Я хочу любить всех. Я люблю землю русскую. Россия чувствует больше всех. Россия — мать всем государствам. Россия любит всех.

Россия не политика, Россия — любовь. Народ русский есть дитя. Его надо любить и им хорошо управлять.

Я есть человек с ошибками. Я хочу иметь ошибки, а поэтому их ставлю нарочно. Меня не надо думать. Меня надо чувствовать, а через чувство понимать.

---

* Дневники Вацлава Нижинского вышли в Москве в издательстве «Вагриус» в 2001 году.

СЕРИЯ ВОСЬМАЯ: ТРАГИЧЕСКАЯ

«НОРД-ОСТ» В РОССИИ БОЛЬШЕ, ЧЕМ «НОРД-ОСТ»

Трагедия, которая в течение трех суток октября 2002 года разворачивалась в Театральном центре на Дубровке, уже описана многократно. Но каждый раз мы видели события глазами тех, кто был вне здания. Вот возможность увидеть их глазами человека, который все эти дни находился среди заложников и пытался изменить их участь. Эксклюзивное интервью, которое дал мне Георгий Васильев, один из авторов и продюсеров патриотического мюзикла «Норд-Ост». Это взгляд человека, смотревшего в глаза смерти, человека, который потерял многих своих друзей, был свидетелем сцен невообразимых и запредельных и без которого жертв было бы гораздо больше.

Но прежде я хочу вернуться в тот счастливый миг, когда весь отечественный музыкальный театр с появлением на свет «Норд-Оста» совершил гигантский качественный скачок — в новое измерение. Когда впервые на нашей сцене возник настоящий русский мюзикл — не калька с заграничных образцов, а полностью укорененный в нашей истории. Я хочу вернуться в этот миг, чтобы стало очевиднее: с трагедией «Норд-Оста» мы потеряли не только десятки ни в чем не повинных людей. Мы подрубили росток, который мог бы стать началом нового театрального мира в России.

Вот что я писал в газете «Известия» в октябре 2001 года, разгоряченный и воодушевленный увиденным на Дубровке чудом.

«Это тот случай, когда „радость безмерная“. Афиши, вот уже полгода интригующие Москву, не соврали ни в чем. Обещанный самолет со страшным гулом двигателей садится в тайге у чукчей. Обещанные пилоты лихо бьют чечетку на лыжах. Обещанный финал-сюрприз поражает воображение и исторгает у зрителей светлые слезы. Роман Каверина „Два капитана“ чудом уложился в конгениальное ему музыкальное зрелище, не потеряв в серьезности, но приобретя в энергетике. Проза чудом перешла в стихи, умные и остроумные, стихи чудом легли на музыку, которую хочется слушать снова. И я давно не видел более счастливого зала, чем на этих предварительных просмотрах, которые по-заграничному назвали „превью»“.

Но это единственное заграничное, что бросается в глаза. Остальное заграничное спрятано за кулисами, под сценой, в компьютерных хард-дисках, откуда управляется невиданное у нас зрелище. Это тот технологический опыт, который на Западе вырабатывался весь XX век и достиг совершенства — в организации дела и его раскрутке, в способе совместить полет творчества с жестким расчетом всего, от движения декораций до системы продажи театральных билетов. Это первый у нас случай создания театра для одного спектакля — мощная машинерия запрятана в фундаменте Театрального центра на Дубровке, она, как и сам спектакль, будет действовать ежевечерне несколько лет, пока ходит публика. И каждый вечер девиз „Бороться и искать, найти и не сдаваться!“ будет нас возвращать от сумрака к свету, от апатии к действию, от упаднических стонов к жизни. Потому что и сами авторы спектакля действовали по этой формуле — шли со своей командой в толпе закоренелых скептиков, которые были уверены: мюзикл не наш жанр, ничего не выйдет. И победили с сухим счетом. Взяв западные технологии, они создали российское патриотическое, хоть и без пафоса, сочинение. Сами написали стихи и музыку, сами

поставили спектакль, сами его раскрутили. И в спектакле ожила наша история, наш способ ее чувствовать, наш мелодический строй. А значит, русский мюзикл родился — событие, без преувеличения, историческое.

Это также день рождения новых композиторов большой сценической формы — Иващенко и Васильева. Ни в чем не подражая Уэбберу, они взяли за основу традиции Дунаевского и Милютина, а также русской бардовой песни, русского романса. Это день рождения театральных режиссеров, уверенно владеющих и сценическим пространством и условностью жанра, до сих пор нам не поддававшегося, — Иващенко и Васильева. Так вообще-то не бывает, но так случилось. Спектакль вышел сюжетно напряженным, в нем сильные и яркие характеры, в нем музыкальные диалоги, за которыми следишь, как за детективом. В нем есть несколько абсолютных шедевров — детские сцены, коммунальная квартира, остроумно придуманный октет (!) четырех (!) героев, квинтет машинисток „Широка страна моя родная". В нем смелая сценография Зиновия Марголина и оригинальные танцы Елены Богданович. В нем есть отличные актерские работы.

Мне даже не хочется сейчас выискивать недостатки — они случаются и на Бродвее, потому что мюзикл сложная машина, сложнее, чем пресловутый Ту-2, который садится на сцену новой театральной Мекки на Дубровке.

Да здравствует!»

Но судьба распорядилась иначе. То, что случилось в эти три октябрьских дня — громадная трагедия нашей страны. То, что произошло потом, — ее несмываемый позор.

Наш разговор с Георгием Васильевым состоялся сразу после штурма театрального здания на Дубровке.

— Где вас застало вторжение террористов, и какова была ваша первая реакция?

— Мы с Алексеем Иващенко работали в студии звукозаписи на третьем этаже, когда прибежал наш менеджер сцены и сообщил, что в зале стреляют. И первая реакция, естественно, — броситься туда, узнать, в чем дело, чем-то

помочь. Потому что как это так — в театре стреляют! Сбежал на первый этаж и обнаружил там нашего пожарного, который кричал на непонятных людей в черном: «Бросьте нас пугать, я же вижу, что это пиропатроны, я по запаху слышу!» Но когда ударили первые пули, мы поняли, что дело серьезное. И тогда я бросился в зал.

— То есть вы могли бы побежать на улицу и спастись?

— А я и так спасся. По сути, вскочил в последний вагон. Еще чуть-чуть, и мне уже не удалось бы заскочить в зал. Все решали секунды. К счастью, я успел. Если бы не успел, меня расстреляли бы или вытеснили за пределы помещения. Мне нужно было куда-то бежать — либо в зал, либо вон из здания. Я побежал в зал.

— Ясно. Что было в зале?

— Там к этому времени все уже сидели смирно, потому что зрители были окружены цепью людей в черном. В основном это были женщины с пистолетами и гранатами в руках, к поясам были прикреплены взрывпакеты. Мне ничего не оставалось, как сесть с краю и попытаться влиться в ситуацию. И войти в контакт с террористами. Это оказалось довольно просто, потому что я очень быстро им потребовался. Ведь театральное здание — сложная конструкция и таит много опасностей для людей, незнакомых с театральной техникой и не умеющих с ней обращаться. Естественно, проблемы начались почти сразу же. К примеру, они вдруг обнаружили, что из тех больших тяжелых штук, которыми они забаррикадировали двери сцены, повалил густой дым, и они не знают, что это такое. А это были машины для сценического дыма. Террористы были вынуждены обратиться в зал: кто, мол, тут знает, что с этим делать? К счастью, я был, я знал, и вообще мне кажется, мое присутствие помогло избежать многих опасностей.

— Вы оказались в роли капитана захваченного корабля.

— В принципе, да, и это счастье, что я смог провести все трудные часы вместе с людьми, которых я заманил, если так можно выразиться, в зал, собрал на спектакль, и я должен был быть с этими людьми, с нашими актерами, с нашим оркестром.

— Вы пытались вступить с захватчиками в переговоры?

— Я был единственный в зале, у кого была возможность с ними говорить. Потому что они во мне постоянно нуждались. Я пытался все время расширять сферу влияния. И уже следующий эпизод показал, что из них можно было вытягивать какие-то уступки. Начали дымиться и гореть светофильтры. Световой компьютер завис в режиме ожидания, а фильтры не рассчитаны на такое долгое воздействие мощных ламп. Пошел запах горелого, люди перепугались. Террористы сначала храбрились, но я им описал, как это страшно, когда горит театр, и что они даже не успеют выдвинуть свои политические требования и бессмысленно погибнут вместе со всеми за несколько минут. Под таким прессингом удалось выбить из них рации, у меня появилась связь с нашими людьми внутри театра, я даже смог на некоторое время связаться с людьми, находившимися вне здания. В частности, с нашим техническим директором Андреем Яловичем, который был за пределами театра и очень много сделал для нашего освобождения. О таких эпизодах можно рассказывать бесконечно — все трое суток состояли из них. Я все время был в каком-то деле, в какой-то борьбе бесконечной, в какой-то многоходовой шахматной игре, которая лично мне очень помогла — я оказался как бы в привилегированном положении. Тяжелее было другим — они были фактически прикованы к креслам, им запрещалось вставать, звонить по сотовым, поворачивать голову, даже разговаривать — им было, конечно, гораздо труднее. И физически, и психически.

— Ваши артисты находились в зале вместе со всеми?

— Да. К счастью, девочки наши успели выскочить из здания, им очень помог Алексей Иващенко — он забаррикадировал дверь, ведущую в гримерки, и большинство артистов, не занятых в начале второго акта, сумели спуститься из окон на связанных костюмах.

— Террористы вас слушали? Вам удавалось на них влиять?

— Да. Не сразу, конечно. Я постоянно пробовал степень возможного влияния: можно ли сделать еще шажок, еще шажок... Они меня дергали буквально каждые полчаса,

у них все время возникали проблемы. В какой-то момент они захотели узнать, что там, за большой дверью на сцене. Это был вход в так называемый «холодный карман». Они потребовали, чтобы я залез по стремянке к одной из вентиляционных решеток и показал, что там есть. А потом я обнаружил, что они играют в футбол нашим знаменитым арбузом: вы помните, в спектакле с ним ходит узбек. Я у них этот арбуз выхватил: «Вы что, это реквизит!». И положил арбуз в сторонке. Тут они ощетинились: «Ты кто такой, чтоб нам приказывать?!» Так шаг за шагом пробовал, где можно надавить, о чем-то попросить, как-то установить контакт, чтобы выбить хоть какие-нибудь уступки сидящим в зале.

— Удалось что-то сделать?

— Очень многое. Удалось, например, полностью снять пожарную опасность. Ведь был момент, когда в зале начался пожар.

— От осветительных приборов?

— Нет, там такая история была. Ведь самая большая проблема — туалеты. Террористов было слишком мало, чтобы они могли контролировать все входы и выходы из здания. Поэтому они старались держаться или внутри зала, или как можно ближе к нему. В зале у них были орудия влияния: была мощная бомба посреди партера, которую они собирались взорвать в случае чего. В сущности, эта бомба была их единственной серьезной защитой. Они мало знали о здании: ни всех выходов из него, ни устройства подвалов, потолков, колосников, галерей. Поэтому они старались всех удерживать внутри зала. Человек двести — двести пятьдесят на балконе и человек шестьсот в партере. И если участь людей на балконе была легче — там поблизости были туалеты, то из партера они категорически никого не выпускали. Я очень быстро обнаружил, что сами террористы используют под туалеты служебные помещения. Было ясно, что для людей в партере эта проблема скоро станет неразрешимой. Я предложил использовать для этих целей внутренние служебные лестницы, но террористы опять-таки отказались, сослались на нехватку людей и невозможность все это кон-

тролировать: выходы на лестницы были слишком далеко от зала. И они стали настаивать, чтобы в качестве туалетов использовать оркестровую яму. Для меня сама эта мысль была невыносимой, я даже не знаю, как это объяснить...

— Это понятно.

— Я предлагал другой вариант: снять часть планшета сцены и сделать две выгородки для мужского и женского туалетов. Там на сцене есть люки, через которые нечистоты могли бы уходить вниз на трехметровую глубину. Но они отказались и от этого, опять же ссылаясь на трудности контролировать сцену. И пришлось всем, мужчинам и женщинам, использовать оркестровую яму, дальнейшее вы можете себе представить. Через несколько часов там творилось что-то несусветное. Это были невероятные моральные и физические мучения. Потому что террористы и в яму пускали не всех и не всегда. Разворачивались душераздирающие сцены, когда сидела девочка и умоляющим взглядом смотрела на эту вонючую яму, потом косилась на чеченку, которая была неумолима: «Сиди, терпи, я же сижу!» А девочка умоляла: я двое суток не была в туалете, пустите меня... Все это было пыткой. Яма очень быстро превратилась в страшную клоаку, где кровь смешивалась с фекалиями. Не дай бог кому это пережить. И вот на второй день там загорелось. Дело в том, что мы не могли полностью выключить свет в яме — там было бы темно. И в качестве подсветки использовали лампы на оркестровых пультах. Удлинитель одного из пультов закоротило. Огонь перекинулся на провода, с проводов на листы нотной партитуры, начался пожар. Слава богу, там был наш золотой человек начальник осветительного цеха Саша Федякин, он притащил огнетушитель и обесточил яму, огонь удалось потушить. Таких ситуаций было довольно много.

— Как вели себя люди?

— Одни переносили все стоически и, я бы сказал, героически. Другие паниковали. Многие все время плакали.

— Друг другу помогали?

— Были совершенно удивительные моменты самопожертвования. Рядом со мной сидели двое наших музыкантов из

оркестра — жена Саша и муж Женя. У него украинский паспорт, у нее российский. Украинцев считали иностранцами и обещали отпустить. И Саша все время выталкивала мужа, чтобы он отдал свой паспорт, и все пыталась выкрикнуть: он иностранец! А он не двигался: молчи, я без тебя никуда не пойду. Я вспоминаю эту драму, которая разворачивалась рядышком со мной, с ужасом, потому что Женя в конечном итоге погиб...

— Что происходило с людьми на балконе?

— Там было чуть полегче, потому что им все-таки позволяли пользоваться туалетами. А с другой стороны, было труднее: их там было поменьше, и там сидели наши дети, одиннадцать человек. И с ними не было связи. Правда, с детьми были преподаватели, которые их поддерживали, и огромное им спасибо... В партере актеры держались молодцом, пытались ободрить зрителей: «Смотрите, не потеряйте билеты. Когда мы отсюда выйдем, мы вам обязательно доиграем спектакль!» Рассказывали в лицах соседям, как дальше развивались события в спектакле. Поддерживали, как могли.

— Эта проблема с водой... Ведь в театральных буфетах были продукты и напитки — террористы что, даже не пытались как-то обеспечить людей?

— Это было как раздача пряников. Время от времени выходил чеченец и бросал несколько шоколадок или жвачек, или давал несколько двухсотграммовых бутылочек с пепси — что это было для почти тысячного зала! Можно считать, что трое суток люди практически не ели и не пили. И это обезвоживание организма потом усилило действие газа, который во время штурма был пущен в зал.

— Вам пытались помочь извне — до вас эта помощь доходила?

— Я до сих пор не могу понять, почему эта помощь шла так долго, пришла так поздно и почему нам доставляли совсем не то, что мы просили. В первые же сутки я успел передать длинный список того, что нам нужно. А нужны нам были в первую очередь средства гигиены — женские

прокладки, средства для дезинфекции оркестровой ямы, нужна была вода, простая обычная вода. Я даже не просил еды, я просил самое неотложно необходимое: лекарства от желудка, от сердца... К сожалению, ничего этого мы не получали, а если и получали, то не то. И конечно, такое впечатление, что люди, от которых зависели решения, в первую очередь были озабочены совсем не судьбой заложников.

— Вам удавалось общаться с теми, кто приходил с воли? С доктором Рошалем?

— Нет, он работал на балконе, я был в партере, а туда никто не приходил. Мы только выносили раненых, и мне удавалось вступить в контакт с теми, кто принимал раненых, и с представителями Красного Креста, с Анной Политковской. Но какой это контакт, если в спину тычут прикладами, приговаривая «пошел-пошел, быстро-быстро, не оборачивайся!». Я только успел шепнуть, что нам надо то-то и то-то, мне ответили, что про это ничего не знают. А как не знать, если я по всем штабным телефонам диктовал длинный список!

— Освободившись, вы спрашивали, почему так?

— Да я не хочу никаких объяснений! Думаю, это обычная наша бюрократия. Но уверен, что мы на этом потеряли много жизней. Потому что если бы не допустили такого сильного истощения и, главное, обезвоживания организма, многие остались бы жить.

— Нам говорили, что террористы просто не пропускали продукты и воду. По всем телеканалам мы видели, как их вносили в здание театра.

— Но Красный Крест же они пропустили! И лекарства, и воду, и сок. Просто прислали не то, что требовалось. Ведь в этой посылке могло быть то, что мы просили и что нам было реально нужно! Знаете, что нам прислали из обезболивающих средств? Анальгин в ампулах! Не в таблетках даже. Что мы могли делать с ампулами?! Я вам сейчас скажу очень важную вещь. Ведь на самом деле шла незримая борьба, перетягивание каната между заложниками, их друзьями и родственниками с одной стороны — и, скажем так, сильными

мира сего, которые могут определять политику и влиять на информацию, идущую через СМИ. Суть проста: когда решался вопрос о способе разрешения конфликта — идти или не идти на штурм и если идти, то когда и с какими средствами, — на чашах весов с той и другой стороны лежало очень многое. И можно было пойти по разным вариантам. Одни ущемляли бы национальное достоинство России, но при этом сохранили бы жизни людей, другие предполагали длительные переговоры, третьи были более решительны и рискованны. Понятно, что решение было сложным. Но на этих весах лежала судьба людей, находившихся в захваченном театре. И вопрос стоял так: каков вес этих жизней для политических и силовых решений? Если средства массовой информации молчат, если молчит общественность — тогда и вес этих жизней небольшой, и этим весом можно пренебречь. И принять решение, политически более выгодное. Это понимали заложники. Они понимали также и то, что никто, кроме их самих, их родственников и друзей, находившихся на воле, им не поможет. Они вопили в свои сотовые телефоны, они взывали к друзьям, к родным, к журналистам, к знакомым политикам, просили обратить на них внимание, выйти на демонстрацию, просили, чтобы ни в коем случае не было штурма. Чтобы пошли на уступки, но сохранили человеческие жизни. Но все это натыкалось на железный заслон снаружи. Их попытки обратить внимание на то, что здесь более восьмисот живых людей, захлебывались. В СМИ все время занижалось количество заложников (некоторые телеканалы вопреки очевидному даже настаивали, что зал рассчитан на триста мест!), и в конце концов были запущены гнусные инсинуации насчет того, что все заложники впали в «стокгольмский синдром», что они «полюбили своих мучителей» и поэтому выполняют все их указания.

— Какое развитие событий вы считали бы правильным?

— Я понимаю, что любой сценарий, который я могу вам описать, будет поднят на смех профессионалами. Они легко объяснят, почему этого нельзя было сделать. Но при том количестве жертв, которое мы в результате получили, при том

колоссальном риске, который реально существовал (я ведь находился внутри и мог оценить этот риск), можно было, наверное, найти другой путь. Нас травили нервно-паралитическим газом. Из зрителей погиб каждый четвертый. Из семидесяти шести сотрудников «Норд-Оста», находившихся в зале, погибло восемнадцать человек! Из тридцати двух музыкантов оркестра погибли восемь! И это называют лучшим исходом, идеально проведенной операцией! А представляете, если бы у одной из этих чеченок дрогнула рука и хотя бы одна бомба сдетонировала! Я могу вам описать сценарий, он прост и понятен. Террористы требовали уступок — надо было пойти на уступки. Мы же много раз видели, как развиваются события в мире в аналогичных ситуациях. Они требуют миллион долларов — им говорят «хорошо», мы выполним требования, но и вы покажите, что готовы идти на уступки, выпустите еще двадцать детей. Мы выводим такую-то дивизию — а вы отпустите еще двадцать больных.

— Но вывод войск — не миллион, который можно привезти за час, он требует многих дней!

— А мы не просили нас освобождать немедленно и такой ценой, мы бы сидели и неделю, и две, если бы это сохранило жизнь.

— Но они же начинали расстреливать заложников!

— Нет. Это не так.

— Но по всем каналам передавали запись их разговора: в 6 утра начинаем расстрел.

— Накануне штурма никто никого не расстреливал. Расстреливать они начали бы только в том случае, если бы не выполнялись их условия. А что мешало начать их выполнять хотя бы частично? Я слышал эту официальную версию насчет того, что только после первых выстрелов и создания реальной угрозы для жизни заложников было принято решение о проведении операции. Но я находился внутри: было обычное хмурое утро.

— Этот ваш рассказ круто меняет наши представления о том, как все происходило. Но как вы могли бы сидеть еще неделю, если вам не давали воды?

— Еще раз повторяю: посылка от Красного Креста прошла, значит, в конечном счете пропустили бы и воду, и все необходимое. Поймите, всё было ужасно, но все были готовы идти на новые испытания, только бы уменьшить количество смертей. Только об этом мы просили, звоня знакомым, друзьям и журналистам, и спасибо огромное всем, кто выходил на пикеты и старался нам помочь, привлечь к проблеме внимание общественности. К сожалению, все обернулось по-другому.

— Как вы оцениваете сам штурм?

— Наверное, это было сделано суперпрофессионально. И наверное, я не имею права судить решение командиров насчет того, какую дозу нервно-паралитического газа дать в зал. Честь и хвала эти людям, которые сумели определить дозу, усыпившую всех террористов. Хотя только я лично знаю в зале несколько человек, на которых газ не подействовал вообще, могу назвать их имена. Они остались в полном сознании и вышли из здания своим ходом — вы понимаете, что это означает? Если бы среди террористов нашелся хотя бы один такой человек (а вероятность была высокой), все бы закончилось намного плачевнее.

— Пресса сообщала, что часть заложников удалось каким-то образом предупредить о готовящемся штурме. Вы были в числе тех, кто знал?

— Эти предупреждения, я считаю, оказали нам медвежью услугу. Это значит не чувствовать атмосферы, царящей в зале. Больше всего на свете люди боялись штурма! Они понимали, что это огромный риск. Может быть, они не понимали, что часть уцелеет, — они думали, что любой штурм вызовет взрыв огромных бомб, лежащих в креслах, и погибнут все. Так что для них штурм означал смерть. Поэтому распространение слухов о том, что после третьей ночи начнут расстреливать заложников и начнется штурм — нес только панику. И распространять такие слухи — преступление, мы получили бы массовый психоз, истерику, которая неизвестно чем бы кончилась. Для меня готовящийся штурм был вполне очевиден. По тону СМИ и политиков, которые выступали.

— Вам удавалось все это отслеживать?

— Да. У кого-то были радиоприемники, по рядам передавались слухи. Во-вторых, я очень хорошо зиаю это здание, от подвалов до крыши. И зиаю, какое огромиое количество дыр оставалось ие закрытыми — через иих вполие можно было иапасть иа террористов. Можно было подобраться через подвалы, вентиляциоииые камеры и воздуховоды, террористы ие могли контролировать колосиики и галереи. Существовали переходиые мостики иад подвесиыми потолками, где можно было разместить хоть роту снайперов. Террористы понятия ие имели о том, что иаходится за каждой из миогочисленных дверей. Оии были защищеиы только своими бомбами и угрозой их взорвать. Но мие было абсолютно ясно, что в этой ситуации ии один специаз ие устоит перед соблазиом начать штурм. Из СМИ я знал, что иачнут расстреливать, и поэтому спокойио приготовился к штурму. И когда пошел газ, я даже сказал соседям по креслам: успокойтесь и засыпайте. А потом и сам вырубился.

— Как вы переиесли действие газа?

— Плохо, потому что сидел прямо под кондициоиером и получил большую дозу. Но, слава богу, я человек крепкий здоровьем и хорошо переношу стресс. И уже через десять часов меня откачали, я пришел в себя. Сработало и то, что я лежал с краю, и меня быстро вытащили иа воздух.

— Как сейчас себя чувствуют дети, и в какой мере происшедшее сказалось иа их психике?

— К сожалению, я еще ие видел ии одиого ребеика — думаю, что они сидят по домам, над ними хлопочут родные и близкие и радуются их спасеиию. Мие трудно очень об этом говорить: дети есть среди погибших, в том числе из труппы «Норд-Оста».

— Как вы думаете, почему для теракта выбраи имеиио «Норд-Ост»?

— Я задавал этот вопрос террористам, и оии ответили: вы — русский мюзикл. На «Чикаго» ходят больше иностранцы, а они иам иеинтересны, иам интересиы граждаие России. Кроме того, иаш спектакль шел каждый деиь в одном

и том же режиме, к нам легко было присмотреться, изучить все необходимое.

— Рано об этом говорить, но вопрос волнует многих: «Норд-Ост» занял в сердцах людей совершенно особое место — он будет жить?

— Честно скажу: не знаю. У меня нет ни сил, ни средств, и я один не в состоянии ничего сделать. Слишком большой ущерб. У нас нет даже денег, чтобы заплатить сотрудникам. Сейчас в результате теракта мы вынуждены уволить всю команду «Норд-Оста», триста человек. Нам нечем им платить. Мы обращаемся в Фонд занятости, объясняем: на нас напали террористы, но мы не виноваты, не мы проводим эту государственную политику в Чечне, мы просто жертвы таких обстоятельств. Мы вынуждены уволить актеров, но, может быть, через два-три месяца нам удастся восстановить спектакль — можно им пока выплачивать пособие по безработице хотя бы в размере половины их оклада? Мы же честно делали все отчисления. Получаем ответ: нет. А я говорю даже не о восстановлении мюзикла — а просто о поддержании людей, пострадавших от теракта. И ответ — нет. Вот что ужасно. Поэтому ждать более серьезной помощи от государства я боюсь. Правда, слышны заявления о том, что здание отстроят. Но что это такое — отстроить? Отстроят к летнему сезону, когда будет очередной спад зрительской активности, а через год у нас заканчивается срок аренды. И это будет помощь не нам, а шарикоподшипниковому заводу (для мюзикла «Норд-Ост» был арендован Дворец культуры шарикоподшипникового завода. — *В. К.*). Кроме того, нужно же не просто здание отстроить, нужно еще восстановить сложнейший спектакль, а главное — провести социальную реабилитацию этого места. Ведь это теперь братская могила.

Конечно, если город действительно окажет поддержку, можно попробовать все восстановить. Хотя это теперь прóклятое место. И трудно будет выйти на эту сцену и сесть в эту оркестровую яму, и зрителям будет трудно войти в этот зал. Наверное, и это можно было бы преодолеть — заменить кресла, и баннер, который все эти дни был на телеэкранах,

но, может быть, правильнее сделать «Норд-Ост» мобильным, чтобы его увидела вся страна. Чтобы его можно было показывать полгода в Москве, полгода в Петербурге, полгода в Екатеринбурге, в ближнем зарубежье...

Но это всё прожекты, а я вам привел только один пример: надо поддержать выброшенных на улицу сотрудников спектакля, и даже здесь мы не можем найти понимания...

***

«Итак, линия фронта прошла через мюзикл — самый жизнеутверждающий жанр искусства. Через первый российский мюзикл, который люди полюбили, потому что на этих спектаклях заново обретали веру в свою страну и величие ее истории. „Норд-Ост“, претендовавший всего только дать своим зрителям хороший отдых и зарядить их оптимизмом, стал символом мужества и знаком переломного времени. Вслед за нью-йоркскими башнями-близнецами музыкальный рассказ о героях-полярниках снова трагически обозначил полюса главного противостояния в сегодняшнем мире: террористы против человечества, человечество против террористов.

Поэтому „Норд-Ост“ должен вернуться в Россию, поэтому Россия должна его видеть. Теперь это дело чести не только для продюсеров, режиссеров и артистов, но и для Москвы, и для страны».

Так я писал в послесловии к интервью. Я ошибся. Чтобы вернуть «Норд-Ост» и тем заявить миру, что нас угрозами террора не запугать, нужно быть патриотами не в кавычках, а по сути — ощущать свою страну как большую духовно единую семью. Но на деле страна оказалась трусливой, она слишком заражена всеобщим пофигизмом.

Создатели спектакля сделали всё, чтобы он продолжал жить, — восстановили его и даже некоторое время показывали на Дубровке. Но уже в Петербурге не нашли для него сцены. Сначала был подписан договор с одним из кинокон-

цертных залов, а когда были затрачены деньги на рекламу и началась продажа билетов, залу вдруг срочно понадобился ремонт. Премьеру отменили — и через несколько дней зал безо всякого ремонта вновь как ни в чем не бывало открылся. Несколько недель спектакль показывали в провинции, потом его авторы поняли, что родина не хочет неприятных напоминаний. Как страус сунула голову в песок: ничего не вижу, ничего не слышу... И «Норд-Ост», первый по-настоящему патриотический и при этом талантливый русский мюзикл, умер.

Россия не выдержала столь сурового нравственного экзамена. Пофигизм победил.

СЕРИЯ ДЕВЯТАЯ: ВОСХИЩЕННАЯ

КРОВЬ, ПОТ И СЛЕЗЫ

— Эй, Валер, ты «Карнавальную ночь» смотрел? Смотри срочно! Там та-акая женщина!..

Это мой рыжий приятель по свердловскому двору кричит мне с улицы в окно третьего этажа. На весь двор: «Та-акая женщина!..»

В нее сразу влюбился весь СССР.

На подоконники выставляли радиолы, оттуда звучали «Пять минут». По всем улицам советских городов, куда ни пойдешь, из окон пела Людмила Гурченко, новая звезда нашего кино. Ее голос переписывали на первые магнитофоны, пленки шли нарасхват. Фильм смотрели бессчетное количество раз.

Та-акой женщине было двадцать лет. Это был ее первый ослепительный звездный час. Он же мог оказаться последним. Поняв, что она хорошо поет и танцует, ей предлагали снова и снова повторять успех ее Леночки Крыловой. А она в кино пришла не для этого. Сыграла пару средних музыкальных ролей девушек с гитарами и без оных — и надолго замолчала.

Преодолеть мертвую хватку своей первой звездной кинороли, ее смертельный магнетизм, не смог даже могучий Бабочкин, который всю жизнь пытался потом доказать

миру, что он не только «Чапаев». Не доказал. Хотя были роли и получше.

Гурченко — смогла. Она очень сильная женщина.

Она бы не выгребла иначе. Ее творческая жизнь всегда попадала в водовороты случайностей, счастливых и несчастливых. Ее успех в «Карнавальной ночи» стал возможен потому, что в коридоре «Мосфильма» ее случайно встретил Иван Пырьев и увидел в ней будущую героиню дебютной картины Эльдара Рязанова. Она так и осталась бы «Девушкой с гитарой», если бы великий ленинградский режиссер Владимир Венгеров не угадал в ней героиню «Балтийского неба» и «Рабочего поселка» — картин суровых, военных. Но и после этого судьба постоянно старалась выбить ее из седла: то навязанным ей творческим простоем, то трагическим случаем на съемках мюзикла «Мама», после которого актрисе-танцовщице грозила хромота. То нелепыми слухами, то кознями ревнивых чиновников, то сложными семейными катаклизмами. Она сполна узнала человеческую неверность, коварство, предательство, даже шантаж.

Она доказала. Это случилось в фильме «Старые стены»: блестящая дива появилась в роли аскетически деловой, эмансипированной директрисы ткацкой фабрики — женщины, которая забыла, что такое личное счастье. В этом фильме по мудрому сценарию Анатолия Гребнева и состоялось ее второе рождение — именно тогда все поняли, что перед нами большая драматическая актриса.

Иначе не могло быть: она — с курса Сергея Герасимова и Тамары Макаровой. В новое время обоих причислили к разряду «официальных» лиц советского кино и сделали все, чтобы их забыли. Фильмы Герасимова даже по телевидению идут крайне редко. Фильмы с Макаровой — еще реже. У обоих репутация такая, что называть их имена в современной тусовке — значит самому угодить в парии.

Но мало было картин советского периода, которые так убежденно, так ярко и напористо отстаивали бы главнейшие человеческие ценности, как картины Герасимова. А главное: мало в нашем кино деятелей, которых такое ко-

личество величайших актеров и режиссеров гордо называли бы своими учителями.

Насколько я знаю, Людмила Гурченко их боготворит до сих пор. Они дали ей школу не только актерскую, но и человеческую. Эта школа логично продолжила уроки ее отца — человека, судя по всему, стихийно талантливого, прошедшего войну и давшего дочке первые напутствия, столь убедительные и вдохновляющие, что она ими руководствовалась всю жизнь.

Диапазон ее дарования не имеет равных в мировом кино. Есть много великолепных актрис, но нет такой, кто мог бы с равным блеском играть в драме, музыкальной комедии, оперетте, мюзикле, эстрадном шоу, трагикомедии и трагедии. Нет другой актрисы, которая была бы так неотделима от времени и так полно его выразила. Причем не только ролями, но и собственной жизнью.

Харьковское детство Гурченко, многократно ею описанное, переполнено контрастами: нищета послевоенного быта — и роскошь «Девушки моей мечты» на киноэкране. Она пела и «Эх, Андрюша, нам ли быть в печали...», и «Ин дер нахт ист дер менш нихт гер аляйне» — и мир ее был просторен, потому что простирался от мерзлой коммуналки до прекрасной мечты из цветной музыкальной сказки. Этот простор с наивной верой человека очень чистого она принесла в «Карнавальную ночь» — убежденная, что и жизнь впереди лежит тоже абсолютно прекрасная. Ее действительно все полюбили, и не только за красивые глаза и тонкую талию. В кино тогда ходили как в страну грез и не хотели «суровой правды жизни». Греза заменяла программу действий целому государству. «Карнавальная ночь» казалась знаком того, что жизнь очеловечивается, а ее героиня — предвестием новой свободы.

Контрасты воспитали ее правильно: Гурченко стала и патриотом, и «человеком мира» сразу. Ей до безумия хотелось играть всё — блокадную девочку в «Балтийском небе» и шикарный заграничный мюзикл в «Бенефисе», деловую советскую эмансипе «Старых стен» и что-нибудь «испан-

ское», как в «Романе и Франческе», чисто русскую бабью жалость «Вокзала для двоих» и чисто английскую разящую колкость «Идеального мужа». Для нее все было музыкой жизни — от тишины до капели, от сбивчивого шепота до стука каблучков по асфальту. У нее цепкий взгляд и хорошая память: однажды увиденное обязательно претворялось в такую типичную и уникальную, смешную и драматичную одновременно, такую красочную черточку ее новой роли, что героиня — именно эта — запоминалась навсегда. Эта музыка жизни переполняла душу и требовала выхода — как в любом большом художнике.

Среди ее работ есть проходные и есть принципиальные, этапные для нашего кино, а с точки зрения актерского масштаба — великие: «Рабочий поселок», «Семейная мелодрама», «Двадцать дней без войны», «Сибириада», «Пять вечеров», «Вокзал для двоих»... Здесь Гурченко грандиозная драматическая, даже трагедийная актриса, причем по тонкости, проникновенности и музыкальности письма ей нет равных.

Профессионализм ее филигранен и вошел в легенды, но точный интуитивный расчет всегда замешен на личном знании этих драм и трагедий жизни — ее игра исповедальна, интимна, доверительна. Потому что она сама прошла все это — и холод детства, когда она брела к обледеневшей проруби за водой, и подлость, когда предают близкие люди, и нелепость, которая может обрушить все надежды. Знает она и тупую тяжесть катка, которым прошлись советские чины по ее судьбе человека и актрисы. Но она упряма и, сделав свою судьбу, вправе сказать о ней словами героини из «Пяти вечеров»: «У меня в жизни было много счастья, дай Бог каждому».

Предать все пройденное она не может и классово ненавидит тех, кто легко отбросил и судьбу, и историю, словно их не бывало. Но и при слове «коммунисты», которое многим кажется альтернативным, заводится с пол-оборота: «Меня при виде Зюганова в дрожь бросает!».

Сыграв многое, она все равно чувствует себя нереализованной. Пересмотрите «Бенефис». Мюзиклы «Небесные ласточки» и «Секрет ее молодости». Водевили «Соломенная шляпка» и «Красавец-мужчина». Если бы в Госкино СССР думали не о тематических планах к юбилею Октября, а о возможностях наших актеров, мы имели бы звезду мюзикла, равную по славе Лайзе Миннелли или Барбре Стрейзанд, и возможно, их превосходящую по универсальности таланта. Гурченко просто не довелось сыграть свое «Кабаре» и свою «Смешную девчонку». И она ощущает это как личную драму.

Есть и третья ипостась одного лица: Гурченко восхитительна на эстраде. Ее телеконцерты «Песни войны» и «Любимые песни» разворошили историческую память людей. Ее сценические шоу — это спектакли одного актера, где она сценограф, художник по костюмам, исполнительница всех музыкально-пластических номеров и собеседник для целого зала.

Есть ипостась четвертая: ее книги, которые она пишет сама, без помощи профессиональных литераторов — потому что и по части литературного дарования она многим даст сто очков вперед. В книгах она вместе с читателем заново проживает свое время, которое отрывать от себя не может и не хочет.

Есть и пятая: пишет песни, начиная с обруганного критиками «Праздника Победы» и кончая лирикой, звучащей в ее концертах, фильмах и на ее дисках.

Принято считать: артиста делает хороший режиссер. Так засверкали на экранах Любовь Орлова и Марина Ладынина, так возникла из маленьких тюзовских ролей великая Инна Чурикова. Их вовремя увидели, им вовремя дали шанс и потом растили бережно, как редкий цветок. С Гурченко все иначе: она сделала себя сама. Вопреки обстоятельствам и подножкам судьбы. Мы видели: она собственную жизнь сумела переплавить в свое искусство, год от года становившееся все глубже и мудрее. Теперь уже ясно, что Гурченко не просто актриса — она автор своих ролей. Она сама открывала грани

своего дара, и тогда ее звали лучшие режиссеры — Эльдар Рязанов, Алексей Герман, Петр Тодоровский, Андрон Кончаловский, Владимир Меньшов, Никита Михалков...

А так как кино — всегда сшибка амбиций, то это ее качество тоже усложняло ей жизнь, создавало репутацию актрисы трудной и неуживчивой, и режиссеры-ремесленники ломали зубы. Режиссеры-творцы в конечном итоге понимали, что им сказочно повезло. Даже обиженные потом всегда признавали, что права была она, Гурченко. Что у нее редкая творческая интуиция и абсолютный слух на правду, поэтому никакую фальшь она не прощает и с ней не мирится.

Она знает, что многое недоговорила, и пыталась об этом прокричать в фильме «Послушай, Феллини!», но ее не услышали. Она сама построила свой уникальный художественный мир, и миллионы людей открыли ей сердце.

***

Это актриса, в которую я влюбился сразу. Здесь сходилось все: любовь к музыке и, как потом выяснилось, к одним и тем же фильмам, к одним и тем же актрисам мирового кино. Умение ценить талант и перед ним преклоняться.

Я к ней пришел за первым интервью в трудную минуту ее жизни. На съемках музыкального фильма «Мама» она танцевала на коньках. Коньки — не ее конек, она себя на них чувствовала неуверенно. Ее партнер по эпизоду, «солнечный клоун» Олег Попов это знал, но именно это его почему-то развеселило — он расшалился, наехал, толкнул. В результате множественный перелом ноги.

Она много месяцев провела в клинике, где ногу ей скрепили металлическими спицами. Боль была жуткая. Ее навещали друзья. Олег Попов не приходил — предпочитал учить добру на аренах.

Я пришел к ней, когда она была уже дома, но впереди маячила неизвестность. Она снималась, преодолевая боль,

в «Бенефисе» — сохранилось фото, где режиссер Евгений Гинзбург переносил ее с места на место, такая отчаянная боль ее мучила. Но зрители ничего не заметили: в кадре она великолепно танцевала, даже садилась на шпагат.

Поэтому мой первый вопрос был:

— Как ваша нога?

Вопрос как вопрос. Но, наверное, ей все сказала интонация. Потому что с той поры мы стали друзьями. И моя первая настоящая книжка была посвящена актрисе, которую я считаю гениальной.

...Спустя очень много лет, в 2009-м, когда уже не было ни советских киночиновников, ни самого советского кино, она практически на собственные деньги сняла фильм «Пестрые сумерки». Хороший театральный режиссер, взявшийся было за постановку, в последний момент отказался, и картина осталась без режиссера. В результате работу завершил оператор Дмитрий Коробкин. И разумеется, рядом с ним — Людмила Гурченко.

Она здесь причастна ко всему: она автор идеи, автор музыки, она импровизировала диалоги в сценарии, написанном Олегом Антоновым. Многие фабульные мотивы, связанные с ее героиней, заставляют по-новому увидеть собственную судьбу актрисы. Фильм пронизан ее волнением, ее любовью, ее личностью. Абсолютно авторское высказывание — в формах музыкальной мелодрамы.

В основе сюжета — реальная судьба Олега Аккуратова, слепого от рождения, но необыкновенно одаренного музыканта. Молодой актер Дмитрий Кубасов играет человека решительного, сумевшего взять свое будущее в свои руки. В жизни судьба Олега складывается тревожнее. Когда-то отдавшие его, четырехлетнего, в детский дом, родители вспомнили о нем, едва талант сделал его перспективным, а его имя появилось в газетах. И вместо того чтобы учиться, молодой музыкант теперь фактически заперт в родном Ейске, где играет для заработка в ресторанах.

Говорить о чужих талантах Гурченко может часами.

«ТАКИЕ РОЖДАЮТСЯ РАЗ В СТО ЛЕТ»

— Наша встреча — чистая случайность. Джазовый пианист Михаил Окунь, с которым мы вместе работали, сказал: «Давай я тебя познакомлю с моим учеником. Только он слепой». И дал видеозапись: мальчик лет четырех творит у рояля чудеса. Замечательно играет джаз, классику — все, что слышал по радио. Потом мне рассказали, что ему было три года, когда он подполз к пианино и принялся на слух играть мелодию из Первого концерта Чайковского. На другой записи ему уже семнадцать, и он с симфоническим оркестром играет в зале консерватории. Рядом с ним у рояля директор Армавирской специальной музыкальной школы для слепых и слабовидящих детей Александра Кирилловна Куценко. Я думала: как же он будет вступать, не видя дирижера?! Но она Олега тихонько трогала за локоть — и он начинал играть. Его техника ошеломляла. Так мы с ним познакомились — здесь, у меня в квартире. Он сел за рояль и заиграл. А знает он практически все.

— При этом ни разу не увидев нот!

— Его научили читать ноты по системе Брайля. У него абсолютный слух и космическая память. В консерватории сказали: такие рождаются раз в сто лет. Он знал весь мой репертуар, и если мы договорились о каких-то темпах или паузах, через месяц я уже забыла — он помнит! Словно всю жизнь пели вместе. И мне не давала покоя мысль: как можно, чтобы о таком феномене люди не знали! И вот в театре «Современник» устроили благотворительный вечер в пользу больных детей. Играли в основном рок: сцена заставлена инструментами, рояль поставить негде. Олег приехал в сопровождении директора интерната и завуча по музыкальной части: он же слепой и один не может! Миша Окунь достал синтезатор, но нам разрешили спеть только одну вещь. Концерт записывался каналом НТВ. Я представила публике молодого музыканта из училища... не стала говорить, что для слепых. Сказала: для самых талантливых детей. Мы вышли, он сел за инструмент, мы спели «Мороз и солнце — день чудесный...». И сразу, не давая времени для аплодис-

ментов, он запел по-английски. Это надо слышать — думаю, сам Фрэнк Синатра слушал бы его с удовольствием. Поразительно, что он себе аккомпанирует не аккордами, как это делают Стив Уандер или Рэй Чарльз. Он — солирует. Он даже знает акценты: чикагский, нью-йоркский... Откуда? Он это слышал и в совершенстве запомнил!

— Он владеет английским?

— Он может петь и по-английски, и по-немецки. Научился по аудиоплееру. И вот он спел — и зал встал. Я вам честно скажу: впервые мне был послан такой праздник! Ну а потом... проходят дни, мы ждем, когда НТВ покажет этот концерт. Концерт показали — но этот номер вырезали! Такой был удар! У нас ведь к инвалидам до сих пор относятся как к обузе, которую лучше не видеть. Ну а потом был юбилейный вечер Эльдара Рязанова на Первом канале, Олег там выступил, и его наконец смогла увидеть вся страна — я была счастлива.

— И с той поры, по-моему, у него началась полоса везения...

— В его судьбе приняли участие мои друзья. Это люди очень щедрые, хорошо знают проблемы наших детей и многое для них делают. Мы с Олегом у них выступили. Он произвел потрясающее впечатление, и через месяц в квартире, подаренной ему городом Армавиром, стоял новый рояль. Потом они отправили его в Америку, в школу для музыкально одаренных слепых. Ему там сразу предложили остаться и продолжать учебу. Но... что-то не готово было для такого крутого поворота в судьбе. Он был привязан к этим двум женщинам, которые всё делали для него в армавирском училище. Они ему как матери.

— А родители?

— Родители — в Ейске. Матери было пятнадцать лет, когда она его родила. Я ее встретила в передаче «Пусть говорят» — очаровательная женщина, у нее теперь другая семья. У отца — тоже. А мальчик с четырех лет в интернате. Его бы туда и не приняли, если бы не эти две женщины, которые разглядели в нем талант. Александра Кирилловна, директор музыкальной школы, и Галина Николаевна, зав по музыкальной части. Они святые люди — все для него сделали.

— У героя фильма все заканчивается вполне благополучно: он едет учиться в Торонто вместе с бывшим мужем вашей героини — знаменитым джазовым пианистом. И мы, успокоенные, уходим из зала. Судьба Олега в жизни складывается, по последним сведениям, не так удачно?

— Когда замечательный режиссер театра «Геликон-опера» Дмитрий Бертман увидел Олега по телевизору, он сразу сказал: ему нужно ехать в Канаду — учиться джазу. Мы так и написали в сценарии. Мне понравилась эта мысль о Канаде, стране Оскара Питерсона, группы «Кровь, пот и слезы» — это всё музыканты, которых я люблю. Так его судьба в кино опередила его судьбу в жизни. А потом все пошло под откос. Он приехал на каникулы в Россию, и отец его обратно уже не отпустил, стал на нем зарабатывать. Подобрали в Ейске оркестрик, и он там где-то выступает, даже в ресторанах, — зарабатывает семье... И больше я ничего о нем не знаю...

— Характер героя картины списан с Олега?

— Характер совершенно другой. Олег — мягкий, уступчивый. А мы хотели, чтобы зритель не жалел его, а уважал в нем сильного человека. Это — мужчина. С Олегом у нас установились отношения, какие бывают у очень духовно, музыкально родственных людей. Они боятся разрушить эту музыкальную гармонию, которая только еще начинает складываться. Ведь талант во многом зависит от того, что с ним сделают люди. Люди — разные: можно так кольнуть человека, тем более беспомощного, слепого.

— Потенциальный Стив Уандер играет в Ейске в ресторанах, его оттуда не выпускают! А ему нужно учиться...

— Ему нужно учиться «собственному голосу». У каждого певца свой тембр. Вы сразу узнаете Утесова, Шульженко, Русланову, Пугачеву. Сразу узнаете манеру Оскара Питерсона, Билла Эванса, Эрролла Гарнера... Олег все это уже усвоил. Как в кино: актер начинает с подражания учителям. Подражание — это только первые шаги. А свой стиль он только начал обустраивать. И тут его оборвали. А ему еще нужно научиться быть собой — Олегом Аккуратовым.

— Вы в фильме играете знаменитую звезду, но эта картина — об одиночестве. О страшном одиночестве на публике. Это удел всех талантливых людей?

— Я как-то не очень много видела талантливых, «штучных» людей, которые были бы в полном порядке. Что такое счастье в бытовом понимании? Утром идешь на любимую работу, а вечером возвращаешься к любимой семье, где тебя ждут. Но я такого почти не встречала. Конечно, бывают счастливые семейные пары, для которых работа и семейные радости — одно целое: Герасимов — Макарова, Александров — Орлова, Ромм — Кузьмина... В моей жизни такого не было. Но я отвечу на ваш вопрос: да, если ты отдаешь всю себя публике — то домой приходишь выдохшейся, совсем не «звездной», и уже не можешь отдать семье все то, что она должна от тебя получить. Но тут, понимаете, или — или. Да, конечно, фильм и об этом. Моя героиня уже на закате своего актерского века, но в ней есть нерастраченная жажда материнства. Моя любимая артистка Валентина Серова говорила: «Люся, вы не представляете себе, как это интересно — отдавать свой опыт молодым людям, которые не знают, что это такое, и смотрят на тебя во все глаза!» Серова владела редчайшим искусством, каким обладала, к примеру, Мэрилин Монро: быть на экране женщиной. Этого не объяснишь. Нельзя быть женщиной по команде режиссера: «Будьте женщиной!». Да хоть ты в трусах выйди — все равно ты не женщина. А можно закутаться в паранджу по самые уши — а зал будет все равно трясти, потому что вышла — женщина! Особое существо!

«ОТЧЕГО ТАК ПУСТО СТАЛО...»

— В фильме есть очень жестокий диалог между вашей героиней и этим слепым парнем.

— А это из опыта нашего общения с Олегом. Он спросил: «Сколько вам лет?» Директор школы ему объясняет: «Это не принято, Олег, спрашивать у женщины, сколько ей лет!» —

А почему? — говорит. — Я знаю, сколько Баху лет, Бетховену, почему нельзя об этом спросить?» Смешной мальчик! И я вспомнила себя в его годы. Как ко мне приходило это чувство возраста. Мне было двадцать, когда я играла в «Карнавальной ночи», и я снимала угол: после невероятной славы, которая на меня обрушилась, жить в общежитии было невозможно. Соседке моей как раз исполнилось тридцать лет. Я на нее смотрела и думала: нет, до такой старости я не доживу, я себя уничтожу!

А потом миновали и тридцать, и сорок. И уже называют по имени-отчеству, и голова стала побаливать. Помню, мы закончили съемки «Вокзала для двоих», и у меня впервые заболел затылок — мы снимались дни и ночи! И уже почему-то не сплю, а думаю о роли, о тексте, раньше такого не было... Уже ненормальность пошла: актер — это аномалия! И вот все это я перевела в диалог: возраст — это когда один за другим уходят твои друзья, твои коллеги... Вот ушли Миронов, Высоцкий, Абдулов... — дорогие тебе люди, которые были рядом, с которыми ты работала, — они уходят. А когда началась перестройка, от нищеты в искусстве стали бежать из кино твои партнеры. Мрачная, жуткая картина. Отсюда чувство одиночества.

И еще: уходят роли. Роли, которых ты не сыграла и уже никогда не сыграешь. Все это я и попыталась передать в этом жестоком монологе. Не знаю, насколько это будет интересно нашим «тинейджерам», но ведь и их через пять лет станут называть по имени-отчеству. И я так ненавязчиво попыталась рассказать эту историю — для умных.

БЮРО СЧАСТЬЯ

— Век настал жестокий, это правда, — нравы жестокие! Отрицание советского прошлого переросло в отрицание опыта целых поколений. Хотя этот опыт бесценен. Без него страна будет беспрерывно наступать на те же грабли.

— Надо понять, что базис, каким бы он ни был, выстроен именно теми поколениями. Без него вся надстройка шатается! Какими мы были счастливыми, когда пришла перестройка! Но потом далеко не лучшее взяли из западной культуры. Взяли самое больное, самое деструктивное. Поэтому хотелось сделать фильм, где не будет выстрелов, погонь, убийств и наркотиков. Фильм для людей, сохранивших способность думать. Меня поразила эта история слепого гения, взятая из жизни. Почему бы о ней не рассказать?

— Из фильмов, где вы так или иначе затрагивали свою судьбу, уже можно делать сериал: вспомним хотя бы «Аплодисменты, аплодисменты», где вы уже подступали к этой теме. Сейчас, на премьере «Пестрых сумерек», из зала вам кричали: нам такие фильмы нужны! Зрители имели в виду качество картины, которое можно определить словом, ставшим почти бранным, — гуманистическая. Но мы с вами прекрасно понимаем, что прокат именно картины человечные и добрые не жалует. Какой вам видится судьба фильма?

— Я думаю, и здесь помочь может только случай. Российские фильмы не интересуют прокатчиков. Они почти никогда не делают нужных сборов. И весьма скромны по бюджетам.

— Картина не производит впечатления бедной.

— Ну а как же! Мы приносили на съемки все свое: мебель, костюмы. Как-то к нам домой пришла убраться женщина — и в ужасе закричала: «Вас обокрали?» Она была почти права: мы вынесли все, что можно. Но с прокатом будут проблемы. Прокат ориентируется только на тинейджеров — это его главная публика. Хотя наша картина, как уже стало ясно после первых же показов, собирает людей всех возрастов. Много молодежи. Пока было только три показа — и все прошли с нарастающим успехом.

— Вся музыка к фильму написана вами — как это происходит?

— У меня не было ни одной роли, где во мне не звучала бы моя личная музыкальная тема. Даже если это фильм не музыкальный — «Старые стены» или «Пять вечеров», к при-

меру. Я без этого не могу. Как на съемках «Сибириады» я не могла носить французское белье и пользоваться духами «Шанель» — только «Красная Москва»! Я так обживаю роль. И в этом решающее значение имеет музыка. Когда-то я писала песни, меня за это больно били и критики, и профессиональные композиторы. Особенно когда на песенном конкурсе первое место заняла моя песня «Праздник Победы». Пела Маргарита Суворова, зал неистовствовал, а критика на меня обрушилась такая, что нельзя было поднять голову. Я все обиды спрятала на дно души. Но вот однажды мне нужно было в каком-то фильме спеть. Мне принесли семь песен, написанных разными композиторами — их петь было невозможно. Тогда я и решилась.

— А стихи? Для песен нужны тексты!

— Всё — случай, всё — неспроста. Очень часто в разных городах после концерта мне дарят маленькие книжечки. В них стихи местных авторов: «Прочитайте — здесь есть о вас и для вас!». И вот девятнадцатилетняя девочка из Ижевска пишет: «Когда судьба бросает шанс, хватай ее, лови...» Или: «будут светлые дни, будут чудные сны...» — это пишет ребенок, чей молодой оптимизм жизнь еще не убила. Читаю и думаю: «Стоп! Это как раз для фильма!» В Вятке мне подарили стихотворение, его написал инвалид, он не мог сам прийти на концерт и попросил друзей передать: «Мой папа тогда был такой молодой, я маленький мальчик с большою бедой...» Это же про нашего героя! Вот так, песня за песней, все и складывалось. А вот уже известная и опытная поэтесса Нелли Векверт: «Отчего так пусто стало? Память, дай былую славу! Время, возврати удачу, — может, все пойдет иначе!» — по духу это уже мои слова! Значит, она уже пережила такое, что мне близко, понимаете? Вот так, из разных книжек разных авторов и создавалась музыка к фильму.

— А как она создавалась? Садитесь за рояль, и...

— Из текстов. Из заложенных в них мыслей. Сначала в голове, ночью. Появляются какие-то куски музыки, потом — колдую-колдую-колдую — они выстраиваются в какую-то общую линию. Потом сажусь к роялю и пытаюсь то, что зву-

чало в голове, сыграть. Потом подключается петербургский композитор Анатолий Кальварский — великолепный аранжировщик, блистательно владеющий вымирающим у нас искусством симфоджаза (он работал с музыкой в фильме «Небесные ласточки», мюзикле «Бюро счастья»). Он приезжает, и мы обсуждаем, где должны зазвучать скрипки, где нужна и где не нужна «медь». А где рояль — там Олег Аккуратов. К сожалению, показать его талант во всей многогранности было невозможно: он прекрасно поет американский джаз, но там пришлось бы заплатить такие гонорары — всего бюджета нашего фильма не хватит!

— К работе над фильмом вы привлекли еще одного очень талантливого человека — молодого дирижера театра «Геликон-опера» Константина Чудовского, который любую партитуру знает наизусть.

— Кроме музыкальных талантов, он и как человек необычайно одарен. Общаться с ним — непрерывная радость. Он доброжелателен, он — абсолютнейший оптимист. Он сменил замечательного музыканта Константина Кримца, с которым мы всегда работали, и который буквально перед записью умер. Это был для нас страшный удар. И вот пришел Константин Чудовский — совсем молодой человек, которого оркестр не знал, а ведь музыканты — всегда скептики. Но он вышел к оркестру, состоящему из шестидесяти двух циников, и сразу их убедил в своем праве ими руководить. Он это сделал темпераментно и здорово. Мы все ему очень благодарны.

— К вам в фильм с минимальным бюджетом пошли такие суперзвезды, как Владимир Ильин и Александр Ширвиндт...

— ...и были оплачены по полной программе: когда мы начинали, кризисом еще и не пахло. Но вот он разверзся, и все, кто собирался нам помочь, отошли в сторону. Здесь и началось самое страшное. Половина картины снималась в долг. Озвучание, перезапись, светокоррекция, монтаж — все это еще предстоит оплатить. Я, понятно, снималась бесплатно — но актеры оплачены все. Такая ситуация.

— В такой ситуации спрашивать вас о новых проектах, вероятно, бессмысленно?

— Есть сценарий — опять без погонь и выстрелов. Меня давно интересовала судьба талантливого человека, который сообразно своей профессии рано уходит на пенсию. Это общая судьба людей балета: 38 лет — и ты уже не нужен! Человек полон сил и творческой энергии — но уже нет того прыжка, того полета... Это — такая драма! И потом... есть нечто личное, о чем я до сих пор никогда не говорила. Меня все запомнили по «Карнавальной ночи» — жизнерадостной, веселой. Я пришла на экран счастливой и оптимистичной! Мне казалось: ничто меня не сможет сломать, я обязательно прорвусь! И депрессия никогда меня не коснется. Но этот человек из моих ранних фильмов — умер, его нет. Любовь, восторг, обман... Это будет история о том, как чистые души ломаются от окружающей неправды. И как к концу фильма они становятся совсем другими.

— Героиня этого сценария — актриса?

— Совсем нет. Она медсестра. В санатории, в приморском городке. А герой — бывший танцовщик. Красавец, как в американском кино.

— Фильм снова музыкальный?

— Там много музыки. Будет и сегодняшняя — знаете, на трех нотах. Но обязательно будут и скрипки — когда стихает весь этот шум.

— Остается ждать окончания кризиса?

— Будущее, как всегда, светло и прекрасно. Но пока — темно...

ОГРОМНА, КАК РОССИЯ

Она вошла в огромный, пустой и гулкий репетиционный зал, взяла стоявший у стенки единственный стул, поставила его точно посередине пустоты и села. Брать у нее интервью в такой гениальной мизансцене было все равно что беседовать по душам с египетской пирамидой.

В этом вся Нонна Мордюкова. Она основательна. К ней на козе не подъедешь. Остра на ум и язык, по-крестьянски сметлива и всегда готова поставить в тупик. Даже эпизодической роли ухитрялась сообщить глубину вечности и масштаб Вселенной. Ее кубанские корни уходят куда-то в античность. Она восхищает и пугает, как любое мощное природное явление. Актриса гениальная, другой такой нет. Если взять выговор, особый, «мордюковский», в котором смешаны сразу все южные российские речения, если прибавить фирменную тяжеловесную грацию — что тут актерского? Коня на скаку остановит — это точно. Но где это... дивной ножкой ножку бьет? Где красавица, богиня, ангел? Где пылкие страсти и очей очарованье?

Но присмотришься — мама дорогая! А ведь это все при ней! Красавица — только не международных стандартов, а своих, неповторимых, казачьих. Богиня — только от земли. Страстность — во всем, от походки до модуляций глубокого грудного голоса. Очей очарованье!

Мордюкова — вообще не актриса в смысле лицедейства. Мордюкова — стихия. Ее можно смотреть бесконечно, как шторм на море. Она величественна, даже когда играет смешное. Ее купчиха Белотелова в «Женитьбе Бальзаминова» похожа на тряпичную бабу с чайника, которую распирает от желания, и она утробно клокочет от перегрева. Ее управдом Плющ в «Бриллиантовой руке» непробиваема, как крепость, и если соображает, то мы слышим скрип шестеренок. Здесь все масштабно, как сама Россия.

Но вспомните Ульяну Громову, ее дебют в «Молодой гвардии». Красавица-казачка, немногословная, с гордой статью — словно символ всего военного поколения: такую можно убить, но сломить нельзя. И это тоже — Россия. Как Вавилова из «Комиссара». Как Мария из «Родни». Как трагическая Матрена из «Трясины». Как героини «Простой истории» и «Чужой родни». Везде быт она претворяет в бытие, а судьбу отдельную — в общую. В судьбу земли, народа и воли.

Она вся — от этой земли, такая же просторная и непредсказуемая. Не умела вышивать бисером, хлопотать лицом

и мельтешить — играла размашисто, крупными мазками. И видно, что с партнером по экрану у нее не игра, а борьба, поединок: кто кого? И с режиссером, судя по всему, тоже. Потому что стихию нельзя укротить, можно только постичь ее законы, чтобы использовать в мирных целях. Умом ее тоже не понять, и не нужно. Ею можно только восхищаться.

Когда режиссер Денис Евстигнеев задумал в трагической истории угнавших самолет «семи Симеонов» (фильм «Мама») показать не меньше чем Россию, то в роли матери, которая своей любовью всех объединяет, согревает, казнит и милует, ранит и врачует, видел только Мордюкову... С ним — наш разговор о Мордюковой — о том, как укрощают стихию.

— Если бы вам предложили охарактеризовать Нонну Мордюкову одним словом, каким бы оно было?

— Первое, что приходит в голову: природа. Не в смысле: актерская природа, а — природа! Ветер, стихия, горы, равнины... Вот такие категории.

— Как вам, совсем молодому тогда режиссеру, достало отваги пригласить ее на съемки?

— Я не знаю, как решился на это. Наверное, сработало молодое хамство. Задачу облегчало и присутствие Кости Эрнста, с которым мы тогда делали для ТВ «Русский проект». И не было дороги назад, надо было решаться — я набрался мужества и набрал номер. Мне надо было уговорить ее сниматься не просто в фильме, а в полутораминутном! Ее, которая играла огромные роли в классических картинах! И на это у меня была только одна попытка — второй быть уже не могло.

— Давайте напомним, что ей надо было сделать в этом ролике «Русского проекта».

— Они с Риммой Марковой играли там путевых обходчиц. Но за эти полторы минуты ей надо было сыграть — все. Слова, которые она говорила, — очень бытовые и приземленные. Но через эти слова нужно было дать понять зрителю, как она на этих рельсах войну пережила, как детей вырастила, как там вся жизнь прошла... И на это все было ровно полторы минуты!

— И что же вам на это сказала Мордюкова?

— «Я не понимаю, как это можно сделать за полторы минуты!» Я ответил, что тоже не понимаю. Но предложил попробовать. Не могу сказать, что она мне поверила. Проще говоря, она меня послала. Но я не сдавался, и мы проговорили часа полтора. И она согласилась — как человеку творческому, ей было интересно сыграть и это. Наверное, возник некий актерский азарт. Тем более что играла она в паре со своей подругой Риммой Марковой. Результат ее, по-моему, удовлетворил.

— И она уже без особых колебаний согласилась сниматься в «Маме»?

— А этот проект был сразу ориентирован на нее. Она даже принимала участие и в поиске денег для фильма, и в доводке сценария. Конечно, были у нас и трения, причем серьезные. Мы спорили, бесконечно переписывали сценарий, она что-то предлагала — и мы это в сценарий вводили, с чем-то была не согласна — и мы это убирали... Но все это — до съемок. Она высокий профессионал и знает, что можно сколько угодно ссориться, орать друг на друга, но после команды «Мотор!» она становится актрисой, а я — режиссером.

— Трудный в работе человек?

— Это была личность громадного масштаба, особая вселенная. И при подлете к этой вселенной надо было учитывать ее гравитацию. А гравитация мощная, энергетика невероятная. Вообще, я считаю, общаться с мальчиком, олигархом или великой актрисой надо одинаково. Не сюсюкать с мальчиком, не становиться на четыре лапы перед олигархом, не говорить актрисе каждую секунду, как она гениальна. Поэтому у нас сложились нормальные отношения. И у ребят-актеров, с которыми она снималась, она сразу поставила себя так, что это были отношения на равных. Она их допустила до себя, и они почувствовали раскрепощение. Шутили с ней, как-то ее обзывали и очень ее полюбили.

— А можно представить себе Мордюкову, которая послушно повторяет кем-то написанный текст? Со стороны

ощущение, что это спонтанно текущая жизнь, фиксируемая кинокамерой.

— Текст она делала своим, заполняла его собой без зазоров. Но любой текст — ничто в сравнении с тем, что она могла показать без слов. Она «подминала» под себя все сценарии, и задача режиссера состояла в том, чтобы получилось нечто цельное. Но вы правы: нужно было ее отпускать на свободу, потому что самое ценное, что можно получить, пригласив такую актрису, — это сполна воспользоваться ее мощью.

— Были случаи, когда предложенное ею оказывалось крупнее и лучше задуманного?

— Конечно. И еще были моменты, когда сыгранное ею превращало меня из режиссера в зрителя. Что, кстати, вредно для дела: режиссер должен в любой момент сохранять некую отстраненность и контролировать происходящее — как камера движется, как кадр выстроен... Но я ничего не мог с собой поделать: она играла — и все вокруг куда-то уходило, и я перед своим режиссерским монитором становился просто восхищенным зрителем.

— Как вы думаете, почему, кроме «Женитьбы Бальзаминова», она так ничего и не сыграла из русской классики?

— У каждого актера своя судьба. Ее судьба — прекрасна и, как все в Мордюковой, уникальна. Мне, скажем, трудно было бы представить ее в каком-нибудь заграничном сюжете — она настолько наша и так идеально выражает собой эту землю и эту эпоху... Вы можете вообразить: узкая улочка французского городка, и выходит из булочной Нонна Викторовна с багетом под мышкой... Невероятно. Хотя почему бы и нет — может, получилась бы замечательная комедия. В принципе, Мордюкова может все. Это величайшая актерская органика, равных ей мало. Есть много людей артистичных на генном уровне — идут хорошо, говорят складно, перед камерой не теряются. У нее нечто большее — поразительное чувство правды. На правду у нее абсолютный слух. «Дать петуха» она не способна по определению.

— Трудно себе представить и Мордюкову, мучительно входящую в образ, ищущую какие-то актерские приспособления...

— В природе любого великого мастера — кажущаяся простота. Смотришь со стороны — как все легко! Словно играючи. Такое, кажется, может любой. Что при этом происходит у актрисы внутри — не знает никто. Мой папа был человеком спокойным до изумления, но имел пять инфарктов. На «Мосфильме» до сих пор ходят легенды, как он после каждого дубля ложился среди декораций в укромном уголке и спал. Пока не раздавалась очередная команда «Мотор!». И — пять инфарктов. А посмотришь на экран — кажется: такое сыграет любой осветитель.

— Когда вы снимали дубли, Мордюкова каждый раз в точности повторяла заданный рисунок?

— Она всегда была разной, но при этом самый первый дубль почти всегда был и самым лучшим. Там работала ее безошибочная интуиция, а дальше уже вступали в действие мои глупые указания. И это было хуже.

— Расскажите случай, который открыл бы ее с новой стороны...

— Это всегда трудно: кино — не цепь событий, а целая жизнь, монолит, не расчленяемый на эпизоды. Поэтому займусь плагиатом и воспользуюсь рассказом художника Паши Каплевича. На «Мосфильме» они с Мордюковой примеряли огромную заячью шубу, такую тяжелую и нескладную, что Нонна Викторовна выронила сценарий, который был у нее в руке. И немедленно, как положено по актерскому суеверному закону, на него села. И только потом сняла шубу.

— Я имел в виду не обязательно смешной случай. Просто в общении с человеком всегда открываешь в нем нечто неожиданное.

— Сказать по правде, от нее я ожидал всего. А открытием было то, что при всей своей стихийности она очень дисциплинированный человек. И все ее боялись как огня.

— Почему?

— Да потому что такая глыба. Такая великая актриса. С непростым характером. Она может отбрить хорошо, может ска-

зануть хорошо, может позволить себе резкий поступок — но всегда по делу. Наш оператор Павел Лебешев, ее друг еще с фильма «Родня», часто помогал поправить ситуацию. У них отношения простые: она ему — Пашка, он ей — Нонка!

— Ходит легенда о том, что какие-то западные источники включили Мордюкову в число десяти лучших актрис мира.

— Не знаю, не могу подтвердить. Но могу утверждать, что она точно могла бы там быть.

— Какие из ее ролей, с вашей точки зрения, наиболее полно выражают эту личность?

— Я думаю, в каждом фильме она играла какую-то часть себя. Даже в «Бриллиантовой руке» она — та женщина, которую ты полюбил в самой первой увиденной тобой ее картине. Уже неважно, комедия это или драма, — ты следишь за Мордюковой. Как любая очень яркая индивидуальность — Раневская, к примеру, — она отдельный человек. Не она к кино приспосабливается, а кино — к ней. И сказанное ею тут же становится классикой — просто потому, что это сказано ею. «Хороший ты мужик — но не орел» — это «Простая история». «Кто возьмет билетов пачку, тот получит водокачку» — это «Бриллиантовая рука». Всё, как говорится, отсюда — и в вечность...

ОН МОГ БЫ ИГРАТЬ МОЛЬЕРА

Всю вторую половину XX века страна не представляла свою жизнь без Аркадия Райкина. Как праздник — главный вопрос: а будет ли по телевизору Райкин? Весь вечер смотрели лабуду в ожидании счастливых минут смеха. Даже не смеха — взаимопонимания. Что у нас болело — о том он говорил, и так говорил, что за словами чудилось недосказанное. Так говорил, что хотелось верить: вот Райкин высмеет все плохое — и жизнь пойдет совсем хорошая. Официаль-

ный миф и коллективное заблуждение. Но идеал — основа оптимизма. Райкина называли русским Чаплином. Живой человек, он обращался к живым людям, рассказывая о монстрах внутри нас. У него были грустные глаза, и он, смеясь над реальностью, как Чаплин, все шел и шел куда-то за горизонт, где еще оставалась надежда.

Аркадия Райкина уже давно нет с нами. Постепенно размывается память о великом артисте. Только телеканал «Культура» иногда еще дает его миниатюры — и тогда становится больно от ощущения пропасти, в которую ухнуло сатирическое искусство с тех времен, — от катастрофического перепада давлений.

Основанный Райкиным театр «Сатирикон» продолжил его сын — тоже талантливейший актер и режиссер. Мы беседуем с Константином Райкиным в канун юбилейной даты: в октябре 2001 года великому сатирику исполнилось бы 90 лет.

ТЕАТР ПРИ ГОСПЛАНЕ

— Внешне судьба Аркадия Райкина кажется счастливой: всенародное признание и масса государственных наград. Теперь всех, кто успешно работал при Советах, принято считать людьми официальными: Дунаевский, Александров, Райкин... Но мне и тогда казалось, что не все так безоблачно. В Аркадии Райкине всегда ощущался некий драматизм.

— С одной стороны, была любовь народа. Его обожали. У нас в стране так повелось, что народ в те времена не мог обожать диссидента — ему не позволяли любить явных недоброжелателей советской власти. Папа не был диссидентом, и любить его — позволяли. Ему позволяли работать, что он успешно делал. Но жизнь его была крайне сложной. И я согласен: он был фигурой отнюдь не сытой, самоуспокоенной, его нельзя было представить купающимся в лучах славы. Он был борец с собственным недугом, который его всю жизнь преследовал, был человеком очень сильным, во-

левым и всегда разочаровывал сторонних наблюдателей, которые надеялись в жизни увидеть продолжение того, что видели на сцене.

— По закону «комик в жизни мрачен»?

— Это не закон никакой, это красивая легенда. Среди комиков масса людей веселых. Я к ним не очень хорошо отношусь — люблю людей с чувством юмора, но необходимость шутить на каждом квадратном сантиметре жизни мне непонятна. Папа не был таким и на сцене. Даже в самых смешных миниатюрах всегда был лиризм — для меня отец очень поэтичный артист. За смешными монстрами виделась фигура доброго и вдохновенного человека. И спектакли вызывали не только хохот, там были вторые и третьи планы. После них хотелось жить — такой там заложен колоссальный позитивный заряд. Это в нем самом было! Хотя человеку умному и глубокому оптимизм всегда дается нелегко.

— А он был оптимистом? По жизни?

— Да. Только оптимистом невеселым. Этот оптимизм был выстрадан.

— Но с чем этот оптимизм связан? Во что Райкин верил?

— Знаете, он все-таки был дитя своего времени. Да, он кое-что понимал про Сталина, кое-чего мне до времени не говорил, щадя мое детское сознание. Я рос очень советским ребенком, был завинчен на все идеологические гайки. Истово верил, что отличной учебой могу помочь своей стране, — и учился хорошо. И этим обязан родителям, это они внедрили в меня такую идею.

— И соответственно идею об искусстве, которое может менять жизнь к лучшему?

— Эта идея была так близка отцу, что он невероятно себя ограничивал. Мог бы играть совсем другое — но ограничил себя даже в своем жанре, фактически стал театром при Госплане. Говорил исключительно о конкретных делах государства, и только его огромное дарование позволяло все это поднять до уровня искусства. Я спрашивал, почему он отказался от своих замечательных лирических, музыкальных номеров. Он отвечал: потому что от меня люди ждут друго-

го. И на сцене занимался вопросами экономики и городского хозяйства.

— Он ошибался?

— Ошибался. С моей точки зрения — да. Хотя он точно нашел свое место в сознании народа и занял очень важную нишу, которая далась ему с боем. Потому что тогда не все разрешали. Но сочли так: пусть Райкин будет клапаном для выпускания пара.

ДОБРЫЙ ЗРИТЕЛЬ В ДЕВЯТОМ РЯДУ

— Я все же хочу понять, так ли он был неправ. Заменить Райкина как личность невозможно. Но ведь и функция, которую он выполнял, ушла вместе с ним. Ее больше нет — это правильно?

— Правильно. Да, он сделал блиц-сатиру искусством, там есть шедевры. Но посмотрите, чем он занимался, какие слова был вынужден произносить! С каких ничтожных площадок взметывал в космос! Артист не должен заниматься вопросами экономики, в которых мало понимает. Конечно, у него были хорошие консультанты, он общался с Буничем, с профессиональными и прогрессивно настроенными людьми, но это не дело искусства.

— Он сам был инициатором этого направления? Определял темы и заказывал тексты?

— Да. Он искренне думал, что помогает стране решить ту или иную проблему. В одной из его песенок есть такие слова:

...Может, Гамлета или Отелло
Я бы с большей охотой сыграл
Или, скажем, читал бы сонеты,
Тихо жил бы со всеми в ладу,
Только как же посмотрит на это
Добрый зритель в девятом ряду!

Я его спрашивал: «Папа, а ты что, считаешь, что играть Гамлета — значит жить со всеми в ладу?» Он отвечал: «Если зритель увидит меня в Шекспире или Мольере — он мне этого не простит». Тут он был прав: от него ждали социально и политически острых высказываний. А в гриме Тартюфа он бы сразу перестал отвечать внутренним ожиданиям публики — к нему приходили за другим.

— Если бы он пошел другим путем, играл Мольера и Шекспира, как вы думаете — он потерял бы свою уникальность?

— В какой-то степени да. Хотя Мольера он мог бы играть замечательно.

— Тогда — что мы потеряли, оттого что он выбрал такой путь?

— Мы потеряли великого артиста драмы. В принципе, он правильно избрал себе путь — потому что стал уникальным явлением не только художественной, но и общественной жизни. Другое дело, что со временем одно стало вытеснять другое, и тексты, которые он должен был произносить в последние годы, не поддаются никакой критике. Они годились для партийного постановления, но не для сцены.

— Он это сознавал?

— Боюсь, нет. А любовь зрителей была столь велика, что от него могли слушать все, что угодно. Он в эти слова так искренне верил и все делал так художественно, что текст оказывался смешнее, трогательнее, пронзительнее. Если говоришь о шпунтах и гайках — трудно стучаться в сердце. Но в то время дефицит гаек и колбасы волновал каждого. Вот вы говорите: эта функция ушла. Поэтому мы и переназвали свой театр: сознание людей изменилось. Когда-то назвать черное черным уже было актом мужества. Теперь сатира назывательная себя исчерпала.

— Мне кажется, публика должна была воспринимать Райкина как отдел писем, куда можно обращаться со своими нуждами.

— Так и было. Но я думал: на что ему приходится тратить свой талант! Мне жалко, что он не сыграл Мальволио, не играл великую драматургию! Конечно, это требовало бы

иной режиссуры. Райкин так хорошо знал свой жанр, что режиссеру там нечего было делать.

— Это была сознательная жертва — или он просто не испытывал потребности играть что-то принципиально иное?

— Нет, не испытывал, это драма не для него, а для нас. Он был очень увлечен тем, что делает, и не ощущал это как потерю. Но что это за тема, которая через год перестает существовать? Ну, вышло глупое постановление — и он боролся за то, чтобы это постановление изжить. Потом постановление исчезало, и...

— Оно исчезало как реакция на миниатюру? «Газета выступила — что сделано?»

— Бывало и так. Но у искусства, ей-богу, более высокие задачи. А он был человеком интуитивным, мудрым не в словах, а в поступках. Когда он начинал анализировать, облекать интуицию в слова, меня это иногда разочаровывало. Мама умела это гораздо лучше — формулировать то, что он чувствовал. У нее в этом смысле был куда больший дар, и она часто за него писала статьи.

В ОСНОВЕ КЛАССИКИ — КЛАССИКА

— Он в последние годы отказался от своей традиционной маски. Это было связано с желанием воздействовать на жизнь своим авторитетом?

— Наверное. К тому же маска ограничивает, в ней есть застылость, и это ему по-актерски надоело. Он захотел того же эффекта добиться мимикой, пластикой, выражением глаз. У него при его богатой мимике было несуетное лицо — и в старости у него не было морщин.

— Я видел один из его последних спектаклей в Олимпийской деревне — вы были на сцене рядом с ним. Это была драма борьбы с самим собой — было видно, как ему трудно. Иногда он забывал текст. И вы на сцене вели себя поразительно — как любящий сын, готовый в любую минуту

ринуться на помощь. И это был дополнительный, очень драматичный сюжет спектакля. Как этот драматизм ощущался вами на сцене?

— Это была очень серьезная ситуация. И в профессиональном, и в человеческом смысле. Ведь он не мог жить, не играя на сцене. Понятия «дисциплина» или «тяжелый труд» по отношению к нему теряли смысл — это как восхищаться рыбой, что она столько времени проводит в воде. Но она по-другому не может! Отец просто не сознавал своего труда, он им занимался все время. Отпуск был для того, чтобы выучить новые тексты или язык, на котором он будет играть за границей. Он жил профессией. Мог разговаривать с тобой и вдруг перейти на какой-то монолог, и ты не сразу понимал, что это он уже говорит *текстом*. Он был полон неуверенности в себе, и в нем не было железобетонной самоупоенности, которую можно увидеть во многих замечательных артистах и что их губит.

— Премьерства?

— Скорее — благополучия. Что сразу лишает их искусство жизни и трепетности: на сцену сначала выходят все штампы актера, а потом уже он сам. Интервью такого артиста — абсолютная бастилия самодостаточности, где даже недостатки перешли в ранг достоинств. С папой такого не было никогда, поколебать его в своей уверенности ничего не стоило. Он мог сказать: «Я сегодня играл ужасно!» Он был беспощаден к себе, и это давало ему возможность развиваться всю жизнь. Все настоящее, мне кажется, рождается только на стыке глубинной веры в себя — и страха перед провалом. Огромного опыта — и готовности от него отказаться, чувства некоего ученичества.

— Такая жизнь оставляла место другим увлечениям или в этом просто не было нужды?

— Он увлекался только тем, что работало на профессию. Очень хорошо разбирался в классической музыке. Увлекался живописью, театром. Все это было для него источником вдохновения.

— Среди актеров не слишком принято ходить в театры...

— Есть люди, которые с детства это ненавидят!

— Он был активный зритель?

— Да, очень. Он много ходил смотреть — другого. Отлично разбирался в дирижерах, в исполнителях, рассказывал мне, почему именно так сидит оркестр. Хорошо знал симфоническую музыку и меня к ней приучал.

— Приучил?

— Приучил. Даже в репертуаре «Сатирикона» музыкальных названий больше, чем где бы то ни было: «Квартет», «Контрабас», «Трехгрошовая опера»... Для меня классическая музыка тоже очень серьезный источник идей — так он меня направил.

КОМУ НЕ НУЖЕН РАЙКИН

— Райкина любил, кажется, весь народ. Скажите, кто Райкина ненавидел?

— О, у нас хранится огромная пачка злобных, откровенно антисемитских писем. Кроме того, его ненавидели ленинградские власти.

— Но Ленинград был неотрывен от имени Райкина! Вся страна считала его частью чисто ленинградской театральной культуры.

— И тем не менее. Он их не устраивал, они считали его антисоветчиком, злопыхателем.

— А что, московские власти относились лучше?

— Да, конечно. Хорошо относился Брежнев — они были знакомы, когда Брежнев еще правил в Днепропетровске. А потом, уже генсеком, приглашал переехать в Москву, обещал дать здание для театра.

— Чисто райкинский сюжет: театру дали здание кинотеатра, которое для этого пришлось перестроить. А потом рядом построили новый кинотеатр!

— Тут постаралась Марьина Роща — Моссовет завалили письмами, тоже часто антисемитскими: не надо нам здесь райкинского театра. Этот кинотеатр очень мало посещал-

ся, но как только узнали, что тут будет театр, — всё! Начался шум, в Моссовете даже сдались было, предлагали: а что если половину недели там будет театр, а половину — кино? Потом решили построить новый кинотеатр, и вся эта операция обошлась в два с половиной раза дороже, чем если бы построить одно театральное здание. Сейчас мы его реконструируем, делаем пристройку — опять жалобы. При том, что сюда приезжали и Путин, и Лужков — район как бы театром гордится.

— Насчет антисемитизма. Наверное, мне повезло, но все, кого я знаю, Райкина воспринимали как-то вне национальности.

— Конечно. Нужно быть извращенцем, чтобы думать о том, какой национальности человек вышел на сцену!

— Но я давно понял, что для антисемитов еврей — тот, кто не с ними. Эти злобные выпады связаны с тем, что Райкин — сатирик?

— Не думаю. Антисемнтизм, как и любой национализм, — такая дьявольщина... как вши, которые как бы дремлют и при благоприятном стечении обстоятельств — болезни, отсутствии гигиены — вдруг взыгрывают. Гадость национализма — это темные стороны личности, которые есть в каждом, но дремлют. Много национализма в нашей стране? Да не много и не мало — столько, сколько в любой другой. Вот в Америке после 11 сентября возникли мощные антиарабские настроения, и в житейском смысле это можно понять. Хотя сама идея любого национализма, повторяю, — дьявольщина.

АНГЛИЙСКИЕ ЦЕНЗОРЫ

— С кем дружил Аркадий Исаакович? Кто бывал в доме?

— Дружил с Михоэлсом, чтил Товстоногова и с большим интересом всегда с ним общался. Близким человеком был Лев Абрамович Кассиль. Дружил с Утесовым, у нас в гостях бывали Жан-Луи Барро, Марсель Марсо, Арагон, Пристли.

Но это все единичные визиты. Родители тяжело работали, папа уставал, день на день был похож. Застолью, веселью просто не было места.

— Он не был открытым человеком?

— Нет, он был закрыт.

— Его жанр, я бы сказал, чисто внутреннего значения. Райкина знали за границей?

— Не слишком. Хотя были замечательные статьи, и двухсерийный фильм был снят на Би-би-си. У нас его не купили.

— А как языковой барьер? Вы сказали: он учил языки?

— Он не учил языки в буквальном смысле. Не зная языков, он выступал на десяти языках мира, выучивая текст наизусть.

— Но это же исключало всякую импровизацию!

— Вопрос в том, что называть импровизацией. Для него это не изменение текста или рисунка мизансцен. Это самочувствие, которое позволяет каждый раз все делать заново. Вот партнер чуть сменил интонацию — и он сразу реагирует. Он был очень живой партнер.

— За границей многие из его миниатюр были бы непонятны.

— Он выбирал такое, что могло оказаться там близким. В Англии у него две миниатюры даже запретили. Ему сказали: мы что, не понимаем, что это вы про нас?!

— Они там тоже боятся сатиры? Мы-то думали, запреты — чисто советское свойство.

— Это международное свойство.

МИСТИКА ТЕАТРА

— Мне кажется, что такой актер вашего театра, как Григорий Сиятвинда, и его игра в «Квартете» без Райкина просто не могли бы состояться.

— Это вещь мистическая. Ставя «Квартет» с Сиятвиндой, я не имел в виду делать реверанс в сторону папы. Просто

хотел Мольера сыграть минимальным числом артистов. У Мольера много однокрасочных персонажей: злой, хитрый, жадный... По одному артисту на каждого — получится неинтересно. И возникла идея поручить все это одному. Вот такая идея — наверное, потому что я сын своего папы. А почему «Шантеклер»? Ведь я не знал, что это был первый спектакль, им увиденный в жизни! И «Кьоджинские перепалки» — я не знал, ставя этот спектакль, что он когда-то в нем играл! И только когда мы стали «Квартет» репетировать, я осознал, что это, по папиной терминологии, трансформация — переодевания. И тогда понял, что здесь есть какая-то мистическая связь. Наверное, в этих стенах живет дух Аркадия Райкина, глубинная, не всегда нами осознаваемая традиция.

— Принято считать, что карьеры многих ныне известных людей впрямую связаны с Райкиным. Начиная с Жванецкого. Он их искал, или они сами к нему стекались?

— Ему писали очень многие, несли свои тексты. Думаю, и с Жванецким так было. На гастролях в Одессе появился молодой человек, что-то показал с помощью Ромы и Вити (Карцева и Ильченко. — *В. К.*) — видимо, как-то так. Отец был очень чуток к талантам.

— Он вмешивался в эти тексты?

— Ох вмешивался! Часто обидно для авторов. Более того, иногда он авторов смешивал, забывая про авторское самолюбие. И я понимаю Мишу (Жванецкого. — *В. К.*), который обижался. С папой было непросто. Очень. Поработав с ним шесть лет, я это ощутил на своей шкуре. Любой другой на моем месте просто сломал бы жизнь свою. Я-то еще пользовался какими-то степенями свободы, мог сказать: папа, ты что, с ума сошел? Ты что, забыл? Потому что он мог увлечься — и тут же переувлечься, и забыть про человека, который уже всю жизнь перестроил: ведь папа пообещал ему золотые горы. Но через день с трудом его узнавал, мог забыть все, что говорил. Не потому, что он такой коварный, а — просто был уже другим увлечен. Так и со мной: я к папе пришел уже очень успешным артистом театра «Современ-

ник» — в какой-то момент понял, что должен заниматься другим делом, осуществить идею театра, которого пока нет в природе. Мне его хотелось создать своими руками. И я понял, что могу это сделать на территории отца. Если с ним договорюсь.

И я с ним договорился. Очень подробно. Что уйду из «Современника», приведу артистов и начну с ними делать дело. Все это он с большим вниманием выслушал, и мы заключили соглашение. Но через неделю, когда я заговорил с ним о новом спектакле, он спросил: «Каком спектакле? А зачем он нашему театру? Это я буду делать спектакль, а ты в нем играть!» Вы же понимаете: любого другого на моем месте хватил бы инфаркт. Я стал ему снова объяснять: мы же договорились, я только на этих условиях ушел из «Современника»! И это говорил еще раз тридцать. Потому что он то и дело спрашивал: «А это кто такие?» — «Артисты,» — отвечаю. — «Зачем?» — «Будем делать спектакль». — «Какой спектакль?»

— И это было не возрастиое?

— Это к возрасту не имело никакого отношения. Это был характер. Он мог искренне увлечься артистом и уже через пару дней не знал, что с ним делать. Так было с Иваном Дыховичным. Он был в восторге от Вани и взял к себе. Через полгода Ваня с его роскошным обаянием и мощной индивидуальностью оказался не у дел. А почему ушли Карцев, Ильченко, Жванецкий? Я не посвящен в подробности, но понимаю: ушли они правильно. Человеку, который претендовал на собственный голос, рядом с ним было почти невозможно. Ведь и я у него не играл, а подыгрывал. Его театр был отцентрован на него, там не могло быть двух центров. И когда возникли спектакли уже без его участия — было ощущение беременного коллектива. Как беременная женщина не может произвести впечатление элегантности, так и мы были театром с пузом. Центровка нарушилась — и было ясно, что зреет что-то иное.

ЕГО ПРИГОВОРИЛИ ДВАЖДЫ

— Каким он был отцом?

— Очень хорошим. Вообще у нас была замечательная семья. И всегда существовала под знаком любви друг к другу. Хотя отцовством как таковым он занимался мало. Родители нас воспитывали своим примером, а не нотациями. Но папа умел быть страшным. Работники театра помнят его тихий голос, который приводил в дрожь. И когда я теперь ору, они мне это вспоминают: ор действует куда меньше. Он очень умел сгустить атмосферу. Со мной таким тихим голосом он говорил два раза в жизни — ничего страшнее я не могу вспомнить.

— Он трудно уходил со сцены?

— Он без нее не мог. Как-то из больницы написал, что видимо, ему не придется больше не выйти на сцену. Очень трагическое письмо. В мире создана легенда о жизни актера, и если уж артисты друг друга не всегда понимают, то зритель клоуна не понимает совсем. А актеры, по глупости, этой легенде о легкой, «шампанской» жизни еще и подыгрывают. Все эти телешоу «дома у артиста» выглядят пошло: роскошная жизнь, застолье, из застолья рождаются песни, и стихи, и романы, и если песня о любви — тут же будет предмет этой любви, Люся или Клава. И вот эта Клава уже на экране, и он ей поет... такая страшная пошлость! Мол, если артист играет весело — значит, и в жизни он весельчак. Но это и вообще бывает редко, а с папой — никогда. Ему правда тяжело жилось — не потому, что тяжкий труд, а потому что жить легко не давало здоровье. Его дважды приговаривали к смерти — в двенадцать и двадцать шесть лет. Он лежал в больнице и слышал, как дежурная сестра говорила по телефону: ой, придите кто-нибудь, у меня тут больной кончается! И эта печать ожидания близкого конца всегда в нем ощущалась. От этого седая прядь. А не от желания быть красивым.

— Но это была красивая прядь.

— Красивая. Настоящая красота должна быть намолена, выстрадана, ее нужно заслужить.

АНАТОМИЯ ДУШИ

Когда речь заходит об артисте по фамилии Табаков, лица расплываются в счастливой улыбке. Его любят. И не только как артиста. Его любят за сокрушительное обаяние. Он это знает. Он знает, что может работать даже на собственных штампах — потому что и этих штампов тоже ждет зритель.

Зритель млеет от его фирменного рыка, который, начавшись в «Неоконченной пьесе для механического пианино», потом много покочевал по фильмам и спектаклям, каждый раз срывая благодарные аплодисменты. Но зритель помнит и Табакова другого — порывистого, романтичного, с глазами, которые темнели от ярости, когда он рубился с мировым мещанством в спектакле «В поисках радости», который потом стал фильмом «Шумный день». Что бы он ни играл, он воплощает не только образ конкретного героя — а образ целого явления, и потому едва ли не каждая его роль становится знаком времени и человеческого типа. Даже озвучивая отечественного кота Матроскина или заокеанского кота Харфилда, он передавал им свое фирменное обаяние и свой жизненный опыт, и это совершенно авторские работы.

Он ощутимо наслаждается жизнью, любимым делом, семьей, встречами с людьми. Даже терзая его очередным интервью, тешишь себя иллюзией, что и это ему доставляет удовольствие — он его умеет извлекать даже из печальной необходимости. Или, возможно, это удовольствие гениально играть. Он говорит всегда дружески, всегда на ты. Брать у него интервью для газеты — мучение, потому что ежеминутно сознаешь: на бумаге будет невозможно передать все, что он в ходе разговора сыграет. Это получается театр для одного зрителя, и всю атаку его обаяния нужно выдерживать в одиночку, не имея возможности разделить впечатления с соседями по театральным креслам. Такая щедрость бывает только у актеров, богатства которых неиссякаемы, и они могут позволить себе их транжирить вне сцены или съемочной площадки. Того, что Табаков наиграет в течение

одной деловой беседы, хватит на два очень художественных фильма. Но, увы, их уже никто не увидит — остались слова на бумаге. Почитайте и вообразите.

— Свое 60-летие вы отмечали шикарным капустником. Какие идеи насчет 65-летия?

— Примерно такие же. Съезжу в родной Саратов, мы сыграем там несколько спектаклей Художественного театра и Театра на улице Чаплыгина. МХТ покажет спектакли, где я участвую и которые люблю. А 15 октября ребята грозятся придумать что-то смешное. Вечеруха будет.

— Вы человек энциклопедический. В том смысле, что в энциклопедиях многие статьи должны содержать ваше имя: МХАТ, «Табакерка», Саратов... Меня особенно интересуют две статьи: «Эпикуреец» и «Раблезианец». Как обстоят дела с этим?

— Знаешь, хорошо. Вот только что я попросил принести щи из «Камертона», а кашу гречневую — из закутка на углу, где блины дают. Они там кашу делают хорошую, рассыпчатую, с грибами, со сметаной. И она мне в радость.

— Это что, на ваш характер слетелись тут в Камергерском столько кафе и ресторанов?

— Полагаю, что слух обо мне прошел по всей Москве великой, и рестораторы, как могут, ублажают. Да я и сам могу пожарить картошку хорошо. Уху сварить. А сын иногда балует раками саратовского происхождения. Он, Антошка, вообще меня подкармливает.

— Раки выловлены, конечно, своими руками...

— Не думаю, что своими руками, но я должен сказать, что в результате сокращения пароходно-теплоходного движения сильно очистилась река Волга! Когда в детстве мы ездили купаться на Зеленый остров или на Песчаный остров напротив центральной пристани, то на воде вечно плавала такая радужная пленка. А теперь это кончилось. Признаки этого ощущаются, уже когда ты едешь по Ленинградскому шоссе из Питера: километров за сорок до Москвы видишь по всему пути писанные от руки объявления: «Живая рыба»,

«Живая стерлядь», «Живые раки». Ведь свинство, которое мы себе позволяли в наших отношениях с рекой, отзывалось недородом рыбы, а вот стали вести себя по-людски — и результат налицо.

— Поговорим о пище духовной. Чем обогатится ваша актерская биография?

— Снялся у Иштвана Сабо в фильме «Родственники» — весьма современная история про то, как власть сращивается с мафией. А я играю мэра, который и есть глава этого преступного клана. Играю также у Эльдара Рязанова в фильме об Андерсене основного гонителя и душителя и вообще человека, который всячески унижает достоинство великого сказочника. Он и директор гимназии, и цензор — он везде, везде. И в финале, когда покойный Андерсен через дырку в гробе наблюдает за своими похоронами, он рыдает в три ручья и восхваляет талант человека, которого всю жизнь гнобил. Я подобные экзерсисы видел, по крайней мере, трижды в своей жизни. Однажды это было на похоронах Твардовского, другой... ладно, не буду говорить. Ну вот, а в самом конце сезона в театре я, наверное, сыграю в «Школе злословия» Шеридана сэра Чиззла.

— «Голубок и горлица никогда не ссорятся»?

— Не-ет, это будет по-другому. А до этого буду пытаться репетировать очень интересную, по-моему, пьесу Александра Галина, которая в каком-то смысле напоминает парафраз чеховского «Калхаса», только с той разницей, что здесь старый актер всю жизнь играл Ленина, этим прославился, а теперь его позвали на киностудию, чтобы он в гриме Ленина сошел с постамента. Но фильму прекращают финансирование, и его отпускают, не заплатив. Он не только сойти с постамента не успел, но даже и взобраться на него.

— Скажите, вы чувствуете любовь народную? И дорожите ли ей?

— Да. Я дорожу любовью близких моих — любовью Марины, любовью Антона и Павла, любовью внуков. Кроме того, мне неловко говорить, но когда я выхожу на сцену, то зрители аплодируют. Правда, однажды, когда я после спек-

такля «На всякого мудреца довольно простоты» вышел на поклоны в городе Тольятти, то маленькая девочка вдруг закричала: «Мама! Посмотри, он живой!»

— Вы всегда излучаете оптимизм — как вам это удается? Чем вы его питаете?

— Как Сатин говорил про Луку: «Старик живет из себя». Так вот — из себя. Это, наверное, пошло от Павла Кондратьевича Табакова, от мамы... Я думаю, это — генетика.

— А окружающая среда ваш оптимизм подпитывает?

— Подпитывают чужие таланты. Вот когда смотрю, как замечательно играет кто-нибудь из моих учеников — кажется, ничего больше не надо.

— А от того, что вы ощущаете талант в себе, — от этого на душе лучше?

— Я актер характерный и в каком-то смысле, я бы сказал, комический. И самоирония мне от отца Павла Кондратьевича досталась в самой большой степени. Так что я все это оцениваю довольно трезво. К тому же я ребенок из медицинской семьи и лет с десяти знакомился с книгами по анатомии и физиологии. Поэтому я знаю, как в человеке все это устроено. Более того, я знаю, когда это приходит в негодность. А когда недавно в Швейцарии с высоты в тысячу метров я поднялся через два подъемника на высоту в 1900, то мысли о скоротечности и бренности нашего пребывания на земле просто гуртом обрушились на меня. Врачи знают, что человек с возрастом увядает. Жалко, конечно, что такой срок нам отпущен, но прожить его надо так... И уже лет десять как в голове моей обосновалась мысль, что на мне жизнь не кончается. Знаешь, в каком возрасте Владимир Иванович Немирович-Данченко основал Школу-студию МХАТ? Ему было 83 года! Немцев тогда только отогнали от Сталинграда — и дальше сам Господь Бог не знал, кто победит в этой войне. Это было в 1943 году. Но страшно представить себе, что было бы, если бы он этого не сделал. Мы бы не имели ни Олега Ефремова, ни Галины Волчек, ни Олега Борисова, ни Татьяны Дорониной, ни Лидии Толмачевой, ни Александра Лазарева.

— Вы человек интуиции?

— Да, конечно.

— И что же вам подсказывает ваша интуиция про нашу общую судьбу?

— Страна будет богатеть, и я думаю, что лет через пять количество людей, живущих за чертой бедности, сильно сократится. Из моих настоящих радостей, кроме дней предварительной продажи билетов, когда к театру выстраиваются очереди, — это то, что в Художественном театре с марта начали выплачивать пособие в три тысячи рублей на ребенка.

— Но есть еще огромная театральная Россия. Мне бывает страшно, когда я думаю об этих театрах. Вы говорили об этом с президентом — какова была реакция?

— Я говорил о том, что богатство бесценное, которое мы унаследовали, — русский репертуарный театр. Он не сравним в мире ни с чем. И даже с английским театром его не сравнить. Театр в России — это институция духовная. Но есть очень серьезные проблемы. Они касаются количества театров. В России на сегодняшний день их пятьсот сорок. Никакой бюджет этого не потянет. Поэтому реализуется принцип равенства в нищете. И ясно, что театры, которые не научатся зарабатывать деньги, отомрут.

— В годы войны бюджет был еще более скуп, но театры продолжали нормально работать. Сейчас они на грани гибели, причем театры не плохие, а хорошие. Плохие как раз зарабатывать научились.

— Да, к сожалению. Это проблема, которая не решится в одночасье. Для решения надо, чтобы появился такой человек, ведающий этой сферой культуры, который бы театр любил и начал бы над этой проблемой работать. Но проблема серьезная: как говаривал Миша Рощин, «гиря до полу дошла».

— И МХТ, и ваша «Табакерка» успешны не только в творческом, но и в коммерческом отношении. Но есть ли в культуре сфера, куда коммерции вход запрещен? И если она туда вторгнется — все, хана.

— Совесть должна быть.
— У коммерции?
— У коллег. Очень большие проблемы из-за отсутствия корпоративной этики. Искусство все-таки должно не просто идти навстречу зрителю, но и поднимать его хотя бы до уровня человека, имеющего за плечами высшее образование плюс студию МХАТ, плюс культурное наследие. А также следовать той культурной прививке, которую сделала мне в последних трех классах Юлия Давыдовна Меркис — космополитка, сбежавшая от преследований из Москвы и учившая нас русской литературе.
— Наша страна много лет исповедовала атеизм. Сейчас церковь играет все более активную роль в школе, во всех государственных институтах. Ее именем громят художественные выставки и пытаются закрыть спектакли. Не есть ли это новое духовное насилие?
— О вере — это, я думаю, очень интимный вопрос. Что касается церкви как института, то ее участие в делах школы я не считаю правильным — если только это не делается с согласия родителей. Если же это делается вопреки желанию детей и родителей — это уже не вера, а крестовый поход. Наша свобода заканчивается там, где начинается дискомфорт соседа
— Я тут вас поймал на противоречии. Было дело, на мой вопрос, а может ли искусство влиять на жизнь, вы ответили категорическим «нет». И вдруг в одном недавнем интервью я читаю, что ваша юношеская мечта была через свое ремесло влиять на жизнь, делать ее лучше. Где истина?
— Я думаю, там неточно пересказали то, что я говорил. Это влияние все равно опосредованное. Иначе Константин Сергеевич Станиславский должен был устыдить большевиков за все мерзости, которые они творили.
— А может, надеялся еще...
— Нет. Достаточно почитать его переписку с Немировичем.
— Ностальгии у вас, как я понимаю, нет никакой?

— По тому времени? Да что ты! Я всегда знал всю меру безнравственности происходившего в моей стране. И театры — «Современник», Таганка, Театр Товстоногова — по мере сил противостояли этой безнравственности.

— Вы ее на себе ощущали?

— Конечно. Я же в 1970-м стал директором «Современника». И с одной стороны, помню тот тупик, в который зашли наши взаимоотношения с властью после спектаклей «Восхождение на Фудзияму», «Провинциальные анекдоты» и «Балалайкин и К°». Но с другой стороны, помню и первого заместителя председателя КГБ Бобкова, который нас выручил. И я благодарен Екатерине Алексеевне Фурцевой, которая рисковала всем, что имела, встав на защиту «Современника», когда Главлит, а проще говоря, цензура запрещала пьесу Михаила Рощина «Большевики» в постановке Ефремова. Я человек воспитанный: знаю, что нужно говорить спасибо и помнить добро. А совсем еще недавно, в 1984 году, от одного из секретарей Чехословацкой коммунистической партии, который возглавлял идеологическую работу, пришло письмо Брежневу о том, что находившийся на гастролях народный артист Табаков регулярно встречался с выбывшими из КПЧ контрреволюционерами и надо к нему применить необходимую меру осуждения. Мои сверстники были уже помощниками членов Политбюро, но им было как-то зазорно этим заниматься. Но я помню обсуждение этого письма на заседании Бауманского райкома партии, когда нашему секретарю партбюро Петру Ивановичу Щербакову заворготделом приказал принять решение о выговоре с занесением в личное дело. Конечно, я не думаю, что на следующий день за мной приехал бы «воронок» — все-таки время было уже другое. Но я был директором театра, и у меня было двое детей. И я понимал, какие меры, могут применить к работнику «идеологического фронта». И долго помню эту сцену в райкоме, когда женщина, Герой Социалистического Труда, кричала в зал: «Мы их обучили, государство им все дало, а они...» И потом еще другой оратор бросился клеймить. Лица этих

людей не забудутся. И когда эта волна взаимного возбуждения дошла до пятого человека, вдруг возник спасительный аргумент: «Ну товарищи, русский художник — широкая натура. Вспомните Шаляпина». И мне дали выговор без занесения.

— Вы уже много лет наблюдаете нашу театральную публику. Жива ли она еще? И где она живее — в столице или в провинции?

— Разница есть. Когда я организую гастроли в провинции, то сначала нахожу источник денег, который проплачивает гонорар театру, и тогда можно установить цены на билеты, соразмерные с покупательской способностью этого региона. Такие большие гастроли были, к примеру, в Новосибирске. Были трехнедельные гастроли в Петербурге, но там, к сожалению, меньше денег удалось добыть, и цены были довольно высоки. А гастроли в провинции запоминаются большим количеством молодых людей, которые ждут после спектакля и говорят, что теперь будут ходить в театр. Молодежь, я думаю, открыта, она для меня и есть то самое непоротое поколение, с которым я связываю самые большие надежды.

— Поделитесь опытом: как можно руководить двумя театрами, преподавать в институте, входить в Президентский совет и еще массу общественных организаций — где вы берете на все это время?

— Я сплю мало. Пять с половиной часов — этого мне достаточно. Когда тяжелый спектакль, я перед ним сплю час. На «Амадее» теряю в весе грамм семьсот — чтобы наверстать, сплю полтора. Такая профессия, надо ей соответствовать. Люди аплодируют, когда я выхожу, и это тоже ответственность: надо, чтобы, когда я ухожу, они тоже аплодировали. Это роман, который длится уже полвека. За это время успели смениться два с половиной поколения. И когда у входа тебя ждут девочки и мальчики шестнадцати лет, то с грустью думаешь: боже мой, ведь это уже внуки тех, кто вот так же стоял у входа после спектакля «В поисках радости» в 1957 году! И на улицах люди здороваются. Особенно это бывает видно в европейских аэропортах.

— Может ли существовать сегодня ваш Олег Савин — ваш герой из пьесы Розова, рубивший мещанскую мебель отцовской саблей? Вообще — прошла ли пора идейных молодых людей?

— Нечисть всегда была и всегда будет.

Как будто в начале дороги
стою, отправляясь в путь.
Крепче несите, ноги,
не дайте с дороги свернуть!
Я знаю: тропинки бывают,
ведущие в тихий уют,
где гадины гнезда свивают,
где жалкие твари живут.
Но нет мне туда дороги,
пути в эти заросли — нет.
Крепче несите, ноги,
в мир недобытых побед.

Под любым словом подпишусь и сегодня. Просто сейчас испытания более тяжелые. Рубить мебель гораздо легче, чем сопротивляться грядущему рублю.

— А грядущему хаму?

— А это во многом от нас зависит — будет ли он хамом или сможет проливать слезы на вымыслом.

— Из чего хочется сделать вывод, что искусство все-таки влияет на жизнь.

— До какой-то степени, до какой-то степени... Когда публика смотрит на Сашу (актер Александр Семчев. — *В.К.*), играющего Лариосика, я думаю, это и есть моменты строительства души. Даже меня это трогает, и у меня сжимается горло. Все зависит от нас, Валера: сколько в них вложишь — столько и будет. И никакая инвестиционная программа, и никакие точечные вливания с этим не сравнятся. Ведь и на самом деле бесценным наследством обладаем: русский репертуарный театр! Никакой самый лучший министр не может сделать с душами то, что делают вот они, артисты.

ЭКИЙ КИРИКУКУ!

Об этом интервью мы договаривались лет пять. То я звоню Михаилу Козакову — узнать, что нового. То звонит он — рассказать, что нового. А как насчет интервью? «Сейчас еще не время. Вот сыграю Лира (сыграю Шейлока, домонтирую фильм, начитаю Бродского для радио, закончу запись для телевидения) — тогда обязательно». Так понемногу и накатил юбилей всеми любимого артиста, чтеца, режиссера и литератора. И времени для интервью — теперь уже непременного — осталось всего ничего. Се ля ви, как говорят в дальнем зарубежье.

12 ОКТЯБРЯ, 8 УТРА. МОНОЛОГ

Говорим опять по телефону: сейчас за Козаковым придет машина и сквозь пробки повезет его на «Мосфильм», где он монтирует новую картину. Как он считает, главную и итоговую. Он там хочет через Шекспира показать свою эпоху. Потому что Шекспир — провидец.

— Вы простите, лечу на монтаж, вечером договорим, а пока — тезисно, хорошо? ...И вот, значит, семьдесят лет. У Сережи Никитина, когда ему исполнилось шестьдесят, был замечательный парафраз из Пастернака: «Юбилей от дня рождения ты сам не должен отличать». Ну что такое юбилей? Юбилей театра — понятно. Юбилей у главрежа — тоже понятно. У Окуджавы был юбилей — но он знаковая фигура, «больше чем поэт».

А я — лицо приватное. Так сложилась жизнь. Говорю так не потому, что думаю, будто нет людей, для которых я что-то значу. Не от ложной скромности и не от гордыни. Но я уже не верю в общественное веселье. Мы разучились делать капустники, а выслушивать торжественные поздравления — более чем глупо. Я у Пушкина вычитал одну историю — он

ведь, как известно, собирал исторические анекдоты... Так вот, Потемкин преследовал жену одного генерала — как скажут теперь, хотел ее трахнуть. Она долго не давала. Потом дала. И Потемкин по этому случаю устроил большой фейерверк. Генерал: что за праздник? Потемкин: твою жену, мол, трахнул наконец. А генерал ему: «Ну и что? Экий кирикуку!» Вот и мне, наблюдая эти наши юбилейные фейерверки, хочется сказать: «Экий кирикуку!»

Что для меня важно, если уж я доскрипел до такой даты? Невольно оглядываясь назад, я все равно зацикливаюсь на том, что делаю сегодня. Потому что пока ты что-то делаешь и хотя бы немного думаешь о будущем — ты живешь. И для меня важно, что я по-прежнему действую. Играю Короля Лира в театре. Буду монтировать фильм-спектакль «Король Лир» для канала «Культура». Параллельно делаю чрезвычайно важную для себя работу — трехсерийный фильм «Играем Шекспира» для ТВЦ. И там через шесть шекспировских ролей, которые я сыграл в разные годы (Гамлет, Полоний, Тень отца Гамлета, братья Антифолы в «Комедии ошибок», Шейлок и Лир), я прослеживаю все эти времена, в которые мы жили, — мы, актеры, и наша публика.

Вот тут — уместно оглядываться назад. Как уместно оглядываться в книгах. Только что вышел «Третий звонок», воспоминания, в них уже 916 страниц. И уже почти готова новая книга — «Живая галерея». Где уже уместно не только вспоминать, но и анализировать. А скоро на канале «Культура» премьера спектакля «Медная бабушка». В 1971 году я ставил эту пьесу Леонида Зорина с Роланом Быковым во МХАТе. Она о Пушкине, о поэте и власти, об одиночестве гения, и заканчивается она знакомством Пушкина с Дантесом. Сцена, когда Николаю I говорят, что Пушкин не просто талант, но, наверное, гений, а тот отвечает: «Тем хуже для Пушкина. У гения могут быть свои дороги, а у моей страны — другие». Эта сцена вызвала у тогдашних властей неприятные ассоциации, и спектакль был запрещен. Теперь я поставил его заново, с другими актерами, и эта работа для

меня принципиальна. Потому что «порвалась связь времен». А я этого не хочу. Я восстанавливаю ее, как могу. И часто возвращаюсь назад, потому что черпаю там силы для сегодняшнего дня.

Принципиально и то, что этот спектакль выйдет именно на канале «Культура». Мне даже представить себе страшно, если бы он шел, допустим, на Первом канале. Там публика уже привыкла к телевизионному «общепиту», к этим безразмерным лентам на 120 серий, когда можно смотреть обрывками, потрепаться с друзьями, выпить чайку, пропустить серию-другую. Вы только представьте себе «Войну и мир», из которой выпала глава-другая! Идет девальвация восприятия, отношения к искусству, а значит, идет деградация культуры и нации.

Я дружил с Давидом Самойловым. И теперь с певицей Наташей Горленко делаю чтецкую программу по его стихам. И тоже: Давида уж столько лет нет, а я по-прежнему черпаю от него силы. У меня уже очень многих друзей не стало, вся комната увешана их портретами — но это для меня живые люди, они присутствуют в моей жизни. И мне хочется, чтобы эта связь не рвалась. Поэтому все мои главные работы для меня принципиальны и давно обдуманы.

Я люблю читать стихи и записывать их на пленку — возникает иллюзия, что от тебя что-то останется. Хотя бы для моих правнуков, тем более что внукам моим уже 17 и 24, и есть маленькие дети. Есть для кого трудиться.

Вот вышла на диске моя работа «Черные блюзы Лэнгстона Хьюза». На самом деле это работа 1977 года, но ее выпустили сейчас, и она продается в магазинах. А если еще точнее, то я начал ее в шестидесятые, и это был мой первый опыт телеспектакля. И я потом делал эти блюзы с разными актерами, а в 1977-м записал их сам. Так и живу, почти по Ленину: шаг вперед — два шага назад. Или шаг назад — два шага вперед.

Такая же история была с Тютчевым. Мы с Аллой Покровской сделали программу для телевидения в шестидесятых. А в семидесятые эту же программу я записал с Беллой Ахма-

дулиной. А в восьмидесятые сделал по Тютчеву телефильм с Анной Каменковой. И это для меня не случайность: я люблю додумывать мысль во времени. Как говорил Пастернак:

> ...Во всем мне хочется дойти до самой сути.
> В работе, в поисках пути, в сердечной смуте.
> До сущности протекших дней, до их причины,
> до оснований, до корней, до сердцевины.

Сегодня по ТВЦ идет очередная серия «Таирова», а почти одновременно по «Культуре», отталкивая сам себя, я буду опять рассказывать о телевидении — от 54-го года, когда я впервые туда попал, до сегодняшнего дня.

Это то главное, чем я живу.

Но надо еще и деньги зарабатывать! Поэтому снимаюсь в телефильме «Узкий мост» в небольшой роли бывшего дипломата и отца главного героя этой семейной истории. Запланированы съемки в комедии «Три пожара», где сыграю короля наркомафии Соломона — человека, чокнутого на «Крестном отце» и Бабеле. Но это всё штучные фильмы, а в сериалах я не снимаюсь. Я вообще не понимаю, как человек может, тупо упершись в телевизор, смотреть эти сотни серий, все эти «Бедные Насти». Недавно слушал по радио выступление одного продюсера, который заявил, что сериал — это будущее и что Голливуд совершил страшную ошибку, отказавшись от производства сериалов. А сериал — это, повторяю, общепит, который грозит вытеснить «штучный товар» в искусстве. Продюсер этот ссылается на рейтинг, на спрос — словно он не искусством занимается, а торгует пивом. Панама все это! Я даже злиться перестал, думаю: какое тебе до всего этого дело! Успокойся! Делай свой штучный товар, кому-то он еще пока нужен. А общую тенденцию ломать не могу и не собираюсь.

Что такое общепит? Это значит: люди принюхиваются к дерьму, привыкают к нему. А привыкать к дерьму — плохо. Это приводит мир на грань конца. Такие мысли мне приходят в голову не в связи с собственной неизбежной смертью.

Есть же дети, есть внуки, им надо жить. И вообще жалко: когда-то творили Гомер, Шекспир, Пушкин, Толстой. Где все это, куда исчезает, в какие дыры истории проваливается? А без них остается всеобщая депрессия, которую порождают те же Бесланы, Ираки, Грозные... Конечно, человечество всегда ждало конца света. Но это не совсем то же самое. Сегодня мы ждем не теоретического апокалипсиса, а конкретных атомных бомб. Вот в чем разница. В свое время, когда изобрели пулемет, тоже считали: появилось оружие массового уничтожения. И постреляли за прошедшее с тех пор время много народу. А сегодня это уже детские игрушки. Сегодня ясно: попади атомная бомба в руки бен Ладену или в Северную Корею — и ничтоже сумняшеся бабахнут при первом же удобном случае. И — привет уже не только Шекспиру.

Меня поразила мысль Бродского: человечество вступило в постхристианскую эпоху. Когда Заповеди остались только на бумаге. И пусть «сильные мира сего» стоят со свечечками у амвона, но в реальной жизни они про эти Заповеди давно забыли. И от этого все в мире резко меняется, от политики до этики и эстетики.

Вы посмотрите: я же теперь выбился в образованные люди! Никогда себя таковым не считал, но на фоне того, что происходит, я теперь вынужден считать себя образованным. А это значит, дело плохо. Вы послушайте, что и как говорят теперь по телевидению, какие ударения ставят, как употребляют слова, не понимая их значения! Неважно? Но все в мире взаимосвязано. И от того, что на глазах происходит вырождение нации, грусть берет ужасная.

А жить надо. Надо. Вне дела я жить не могу, уже пробовал. И видел счастливых людей — в Израиле, к примеру. Ну, значит, они могут быть счастливы. А я русский актер, я корнями связан с русским языком и русской культурой. С ней и общаюсь, чтобы черпать в ней силы. А из людей? Живу не то чтобы замкнуто, но выбираю — куда идти и с кем разговаривать. И часами говорить, как прежде, могу теперь с очень немногими...

12 ОКТЯБРЯ, 22 ЧАСА. ДИАЛОГ

Одиннадцатичасовой рабочий день в монтажной «Мосфильма» закончился только потому, что мы же все-таки договорились продолжить разговор. «Я сейчас только этим живу, — объяснил Козаков, извиняясь за поздний час. — Вы не представляете, как это увлекательно. Вот монтаж: „Быть или не быть“ читают, продолжая друг друга, Пол Скофилд, Смоктуновский, Лоуренс Оливье, Высоцкий, Мел Гибсон и ваш покорный слуга... Приезжайте, я дома». Еду. Пробок, слава богу, уже нет. По приезде мне немедленно предъявляются новая книга «Третий звонок» и вышедший на фирме «Мелодия» диск «Лэнгстон Хьюз. Черные блюзы». На плеер ставится песенка «Жил отважный капитан» (по словам Козакова, песенка его жизни), которую он недавно напел под упоительные импровизации Игоря Бутмана. И вот так, под любимую нами обоими музыку мы продолжаем разговор — уже в режиме диалога. Но урывками: беспрерывно звонит телефон, и Козаков все время кому-то отказывает в юбилейных интервью. Экий кирикуку!

— Есть только один после Христа учитель для русскоговорящего человека: Александр Сергеевич. «Пока в России Пушкин длится, метелям не задуть свечу!» — это написал Давид Самойлов. Посмотрите, как контрастно он жил, Пушкин. Невиданная глубина мрака, депрессии, трагичности. И — поразительное как бы легкомыслие. В мировой литературе только у Шекспира были такие перепады. В этой контрастности, непредсказуемости и есть кайф жизни. Я счастливый человек: встречаться с такими людьми, соприкасаться с такими титанами! Но быть просто счастливым — глупость. Нельзя быть по-настоящему счастливым, если не думать о смерти. Читайте об этом у Монтеня, моего любимого философа. И нельзя быть гением, если нет юмора. Возьмите Т. (Козаков называет прославленное в кино имя) — ни тени юмора! Поэтому, может, и великий режиссер, но — не гений. Ирония, самоирония — без них нет полноценной жизни.

— Я что-то не замечал, чтобы российской жизни была свойственна самоирония...

— Еще как! Пушкин, Гоголь, Чехов, Зощенко, наконец. Поэтому их юмор так трагичен. Я это очень остро чувствую. Мрачнее меня нет человека. Но мне нужен и Гёте, и «Жил отважный капитан...».

— Вы оптимист или пессимист?

— Моя мама рассказывала притчу. Были два близнеца: оптимист и пессимист. Решили их характеры как-то поправить. Пессимисту подарили деревянного коня, красивого и в яблоках, — чтоб радовался. А оптимисту подарили конское яблоко — чтоб расстроился. Просыпается пессимист: «Ну вот, опять подарили коня в яблоках, а я хотел вороного!» Просыпается оптимист: «А у меня была живая лошадка! Только она убежала...» Эта позиция мне ближе. Вот вы меня слушаете, я ставлю вам пластинку, мы говорим — и я сейчас абсолютный оптимист.

— Вы самоед? У вас были моменты, когда вам не нравится вами сыгранное? Когда от телевизора хочется отвернуться?

— Сколько угодно. Я даже выключал телевизор вообще.

— А свыше вам кто-нибудь диктует?

— Мне кажется, иногда бывают моменты... таланта. Только не гения. Гений — это когда человек определяет пути развития поколений. Пушкин — гений, Толстой — гений, Блок — уже не знаю. Станиславский — единственный гений русского театра. В кино: Чаплин, Эйзенштейн, Феллини, на грани гениальности — Боб Фосс. А я артист способный. Потому что вокруг очень много неспособных. А гениев сегодня нет. Может, еще только нарождаются. Хотя мы друг другу говорим постоянно: это гениально! И тут же забываем.

— Сегодня по телевидению покажут вашу первую кинороль — Шарля Тибо в «Убийстве на улице Данте». Какое самочувствие у вас было тогда?

— По-тря-са-ю-щее! Я такого счастья больше не испытывал: меня позвал сам Ромм играть вместе с самим Пляттом, самим Штраухом, а пробовались на эту роль до меня мой учитель Массальский, Кторов! Это было совершенно теля-

чье счастье. Вообще, вы все-таки разделяйте, когда вы спрашиваете для интервью, а когда — для себя.

— А я не разделяю — зачем?

— Тоже правильно.

12 ОКТЯБРЯ, 0.30 НОЧИ. ГОЛОС С ЭКРАНА

А на телеканале «Культура» Козаков уже рассказывает о телевидении, которое он не смотрит, любит, ненавидит, бранит, благословляет и для которого работает. На экране «Обыкновенная история», «Пиквикский клуб», «Современник» на Маяковке, «Современник» разрушенный, «Тень», «Безымянная звезда», басни Крылова, «Покровские ворота», Арбенин из «Маскарада», Пастернак, «Фауст», Мандельштам, Бродский, Дюрренматт, Артур Миллер, «И свет во тьме светит» по Толстому. И Пушкин, Пушкин, Пушкин, Пушкин.

До юбилея остаются сутки. Он наверняка еще успеет отработать пять смен в монтажной, послать ко всем чертям десяток репортеров и перечесть «Женитьбу Фигаро».

СЕРИЯ ДЕСЯТАЯ: ПОТУСТОРОННЯЯ

В ИСКУССТВЕ ЗАВЕЛИСЬ ЧЕРВИ

Поместье художника Михаила Шемякина в городке Клавераке под Нью-Йорком поражает. Не роскошью — ее нет. Объемом проделанной работы. Сотворить все, что в живописном беспорядке лежит, стоит, висит, громоздится и мерещится в его комнатах, залах и зальчиках, превращенных в нескончаемую мастерскую, одному не под силу. Шемякин работает сразу над всем: делает эскизы к спектаклям и фильмам, ваяет для них кукол, выстраивает каркасы будущих скульптур, завершает одну, продолжает другую и начинает третью, собирает раритетные рисунки, картины, гравюры и документы в огромные папки, систематизирует их и выстраивает из них циклопические пирамиды и великие китайские стены, разбросанные по его мастерским, выставкам и музеям в окрестных городках. Он углубляется в преисторическое искусство и Возрождение, читает лекции о метафизических головах и проблемах фактуры, делает телепрограммы для России, устраивает мистерии на Венецианском карнавале, ставит памятники российским морякам и Казанове, штудирует пластику насекомых и дыры как предмет мирового искусства. Он несомненный титан, потому что его фантазия не знает ни границ, ни правил, и нормальному человеку на ее воплощение не хватило бы ни времени, ни сил.

На студии «Союзмультфильм» готовится к постановке его полнометражная анимационная картина «Гофманиада» — по мотивам жизни и творчества Эрнеста Теодора Амадея Гофмана, немецкого сказочника, которым Шемякин заболел с детства и навсегда. Уже прогремел его «Щелкунчик» в Мариинском театре, где, в отличие от нормального балета, солируют не только звезды театра, но и костюмы, обувь, маски и прически от Шемякина.

2005 год, золотая осень. Многие из ныне известных проектов еще в работе. Мы в его доме, где он живет с женой Сарой, на столе традиционный здесь чай в огромных чашках; из-под ног, со стульев, столов и кресел внимательно смотрят на нас восемнадцать кошачьих глаз и четыре собачьих. Здесь животных любят, и им просторно — окрестные леса кишат живностью и скульптурами Михаила Шемякина, и кажется, что даже какой-то особенно причудливый закат над лесом — порождение его фантазии.

Нас приглашают располагаться. Кошки немедленно полезли на стол обнюхать мою фотоаппаратуру, пес Филимон тут же стал ласкаться и фактически вынудил начать разговор с него.

РОССИЙСКАЯ ГОФМАНИАДА

— Недавно вот так же приезжали ребята из России брать интервью, им тоже понравился Филимон, и они стали к нему приставать. А у него очень сложный характер. Они за ним с пирожком — а контакта никакого не выходит. И целый час потеряли из своего интервью, потому что гонялись за Филимоном.

— Предупреждение понял. К делу. Идея «Гофманиады» — ваша?

— Я ведь Гофманом занимаюсь с юных лет. Сейчас хотим сделать пилот, и если найдутся серьезные люди, которые понимают, что можно вложить деньги в интересное дело

и помочь престижу русского кино — начнем работать. Но со спонсорами сложно. С одним мы уже столкнулись. Пришел такой пижонистый тип, важно сел, я ему показал наброски. Он сказал, что о проекте подумает и обещал дать на пилот 200 тысяч — «не такие уж большие деньги». Потом морочил голову в течение полугода. А потом сказал директору «Союзмультфильма», что его пиар-служба пришла к выводу, что этот проект не прибавит его имиджу ничего существенного. Понимаете, замечательная студия «Союзмультфильм» и художник Шемякин для него — не уровень.

— Ну и как вам, из Нью-Йорка глядя, видится наш новорусский капитализм?

— Как любому нормальному человеку — чем-то абсолютно монструозным.

— А разве не о нем мечтали наши прогрессисты?

— Кто мечтал? Я мечтал?

— «Россия вспрянет ото сна...» Произошло. Вспряла. Вы часто встречаетесь с представителями нашего вспрявшего капитализма?

— Встречаюсь, как видите. И невольно думаю: зачем была нужна эта кровавая революция, унесшая десятки миллионов жизней, разрушившая семьи и сам строй? Были иерархии: купцы, казаки, среднее сословие, мещане, дворяне, крестьяне — и все это рухнуло. И получилась обездоленная голытьба с одной стороны и богатое, разжиревшее, тупое ворье — с другой. И никаких других слоев и прослоек. Так какого черта было затевать всю эту бодягу, чтобы через без малого век взять и без решения народа это все разом оборвать? Перед тем, что сегодня творится в России, не только Гофман, но и Кафка бессилен.

— Этот замкнутый круг вечного абсурда — он что, заложен в национальном характере, в генах наших?

— Вопрос о национальном характере меня всегда озадачивает. Кто мы? Я, например, наполовину кабардинец. По папе я Карданов, по маме — русский, Предтеченский. А столбовые дворяне Предтеченские были католиками, приехали кто из Испании, кто из Греции. Только во мне наме-

шано столько кровей... Любого русского копнуть — он или наполовину армянин, или на четверть еврей, или на восьмушку таджик, казах, башкир, татарин. И все говорят по-русски, считают себя русскими.

— Может, поэтому у нас стали отождествлять понятия «русский» и «православный».

— Увы, да, и это уже совсем страшно. Когда я вижу этих коммунистических деятелей в церкви, и они смотрят друг на друга, чтобы не промахнуться и правильно перекреститься, — меня мутит.

— Почему мутит? Они же для вас источник вдохновения — разве нет?

— Для моих гротесков? (Смеется.) Вопрос о православии — очень сложный. Церковь начинает активно вмешиваться в политику, в дела искусства, и это тревожный симптом. Потому что публика там очень консервативная, чаще всего ограниченная, это вам не католицизм с его более широкими и современными взглядами на философию, культуру и жизнь. Я был в свое время послушником, келейником в Псково-Печерском монастыре и хорошо знаю глубинку православной церкви. И уверен, что если господа церковники начнут и власть прибирать к своим рукам, ничего хорошего для страны из этого не получится. В России уже была и церковная цензура, и много тяжких грехов на совести церкви, что, в частности, и привело к той же революции.

— Вы знаете, что церковь уже пыталась запрещать спектакли? Оперу «Сказка о попе и работнике его Балде» запретили. Выставку «Осторожно, религия!» разгромили, и ее организаторов судили...

— А с этой выставкой не так все просто. Здесь большая коммерция. В Америке прославился художник, который выставил фотографию «Христос в моче». Взял фото распятия, погрузил в мочу, произошла химическая реакция, распятие покраснело, он его выставил и в табличке описал творческий процесс. Естественно, разыгрался скандал — что ему и было нужно. Конечно, никто его не судил, но после этого скандала г-н Андре Серано стал известным мастером изо-

бразительного искусства. Другой художник выставил изображение Богоматери, обвешав ее слоновьим калом, и снова был скандал — теперь автор продает свои произведения с какашками по четыреста тысяч долларов! Одна женщина-фотограф сделала себе имя инсталляцией на тему «Тайной вечери» Леонардо, где она сидит голая, а рядом в виде апостолов — трансвеститы и дамы легкого поведения. И сразу стала известной персоной, и цены на ее произведения подскочили. Вот и эти ребята в России решили сделать нечто подобное. Косолапов, к примеру, сделал карикатуру на темы причастия: из пронзенных гвоздями рук Христа сочится кока-кола. Конечно, это глумление над евангельскими сюжетами, и верующие это произведение разорвали. Еще Косолапов взял оклад «Богоматерь с младенцем» и забил его икрой. И снова скандал. Зато он сразу стал очень серьезной фигурой и, как видите, уже представляет искусство России на выставке в Музее Гугенхайма в Нью-Йорке...

— Первой громкой акцией такого рода у нас прославился, если я не ошибаюсь, Олег Кулик, произведения которого мало кто видел, но знает его в России теперь каждая собака. О нем пишут трепетные статьи и снимают глубокомысленные фильмы.

— Я его называю Шариковым. Он сам себе выбрал эту роль. Супруга поместила его на веревочку, и он в ошейнике торжественно въехал в Сохо, размахивая своими причиндалами.

— В Америке он тоже кусал прохожих?

— Американца особенно не укусишь. Но попытки он делал — тявкал, ел собачью еду, пи́сал по-собачьи — есть в книге о современном искусстве фотография, где он сидит на жердочке, изображая не то птицу, не то собаку, и мочится в сторону публики. Но проблема не в эпатаже — я не люблю эту омерзительную спекулятивность. Ну ладно, Америка зажралась, и эти «некоммерческие» художники обслуживают самую зажравшуюся верхушку американского общества — тупую, ничего ни о чем не знающую. Ей вешают лапшу на уши и говорят: это сегодня модно. И мультимиллионер, для которого

выложить пару миллионов — это как для нас пару рублей, покупает эту ерунду для того, чтобы попасть в так называемое «хай сосаети» — «высшее общество», которое Бродский, почти не меняя английских букв, называл еще более резко. Но в случае с религией мне хочется спросить г-на Косолапова: а почему он не помажет икрой, скажем, мусульманский религиозный символ? Или иудейский? Да потому, что если иудеи в лучшем случае морду начистят, то мусульмане могут и башку отрезать.

— Все, о чем вы говорите, должна была написать художественная критика. И об эстетическом, и общественном содержании выставки. Разве не так?

— Вы заблуждаетесь: мы сегодня об эстетике в искусстве вообще не говорим. Это понятие из прошлого столетия.

— Извините, вырвалось. Но критика художественная должна быть?

— Она есть: Катя Деготь. Она была куратором современного раздела выставки «Россия!» в Нью-Йорке. Когда я критиковал эту выставку, она представила дело так, будто я жалуюсь: меня туда не взяли. Ну не взяли — и ладно, моего имиджа и в России, и на Западе от этого не убудет. Но ведь выставка действительно была сформирована безобразно. Как можно не включить в нее всех серьезных нонконформистов?! Олега Целкова, Краснопевцева, Вайсберга, Яковлева, Зверева, Свешникова, крупнейшего абстракциониста Михнова-Войтенко? Нет людей, благодаря которым сознание страны менялось и перестройка стала возможной. Это гордость России — но российская интеллигенция никак на это не реагирует.

— Режиссер Андрей Кончаловский в своей нашумевшей статье задался вопросом: где грань между искусством и профанацией? Критерий предложил такой: полотна Рембрандта не может создать никто, кроме Рембрандта с его мастерством и стилем. А «Черный квадрат» может нарисовать любой.

— Малевич был замечательный художник, хотя и темный — прочтите его дневники. Но он создал культ. Человек

по своему генетическому коду не более чем дикарь — ему обязательно нужно чему-то молиться, ему нужен фетиш. Причем самые интересные вещи в искусстве чаще всего оказываются за бортом. Есть в древнеегипетском искусстве вещи уникальные, их бы нужно знать каждому образованному человеку — но знают почему-то только Нефертити. Знают Мону Лизу, Венеру Милосскую, знают «Черный квадрат». В храмах Японии, в императорских дворцах этот «Квадрат» уже давно входил в оформление комнат. Сейчас на моей экспозиции будут выставлены фрагменты фресок XII—XIII веков из православных соборов, и там вы опять увидите эти «Квадраты».

— Тогда в чем открытие Малевича?

— В том, что он первый заявил о том, что он — первый.

— То есть та же мистификация?

— По большому счету — конечно. Чем кончил Малевич? Он вернулся к довольно посредственным автопортретам в духе Пьеро делла Франческа.

— Как вы относитесь в Энди Уорхолу?

— Поймите мою позицию. Я занимаюсь исследованием искусства. Я не имею права никого ни любить, ни отрицать. Когда я веду свои исследования, для меня что Уорхол, что Тициан — это одно и то же.

— Кончаловский считает его творения все той же профанацией. По какую сторону границы они для вас?

— Он великолепный дизайнер, но не более того. Был декоратором. Сказал в свое время: «Мама, я буду известным человеком», — и стал им.

— Вы хорошо знаете Эдуарда Лимонова. Он претерпел некоторую эволюцию — как вы к нему теперешнему относитесь?

— Я же первый опубликовал в альманахе «Аполлон» его маленькую вещь, о которой он теперь, кажется, очень не любит вспоминать: «Мы — национальный герой». И там есть его программа: Лимонов едет на лимузине, Лимонова встречает народ... То есть замашки маленького фюрера наблюдались уже тогда, в 1977 году. А сейчас... ребят жалко.

Лимоновцев. Я с ними встречался — это просто искалеченные, зомбированные мальчишки и девчонки, потерянное поколение. Как-то после одного интервью в Москве ко мне подошел молодой человек, представился: «Я от Лимонова. И он, и вся наша организация просит: вы в хороших отношениях с Путиным — замолвите за него словечко». Я обещал и слово сдержал. Хотя каждая минута встречи с президентом — это в любой стране на вес золота. Надо поговорить и о делах искусства, и об институте, и о многом другом. Но заговорил и о Лимонове. «Как вы к нему относитесь?» — спросил Путин. Ну как отношусь — мы с ним когда-то дружили, он достаточно серьезный человек и, если с ним серьезно поговорить, он многие вещи понимает. Есть, конечно, и тараканы — но на то он и писатель. Путин старается держать свое слово, и вскоре прошло сообщение, что Лимонов выходит на свободу. Но тут произошел какой-то очередной теракт, и его выход на свободу задержался. Но, в принципе, его освобождение — это, конечно, решение президента. И наша встреча в этом сыграла свою роль. Потом Лимонов, конечно же, написал очередную книжку, где к нему в тюрьму с покаянием пришел я, потом Иосиф Бродский. Хотя я не только не приходил, но и не знал, где он сидит. Это всё мечты Лимонова. Почему-то он не пишет, что к нему приходят его ребята — нет, приходит Шемякин, покойный Бродский, чтобы сказать, какой Лимонов классик... Кант мог бы еще прийти... Когда я ему челюсть сломал, он написал целый роман против меня, выведя под именем хулигана Алекса. Так что когда меня спрашивают, как я отношусь к Лимонову, я отвечаю: мы повязаны судьбой и временем. Лимон есть Лимон — что с Лимона взять! Захотел стать фюрером — и стал, только маленьким. Сейчас он хочет походить на Троцкого. Всех спрашивает: ну как, я на Троцкого похож? А однажды, еще перед его посадкой, мы говорили по телефону. Он сказал: «Миша, кончай заниматься ерундой. Приезжай сюда, мы вдвоем здесь такого натворим! Можно же власть захватить!» Я говорю... брысь! (это Шемякин — коту, который нахально влез на стол. — *В. К.*). Так

вот, я говорю: меня власть меньше всего интересует. «Понимаешь, — говорит он, — сегодня нужно заниматься политикой! Все остальное — ерунда!» На это я ему ответил, что всю жизнь занимался ерундой, то есть искусством — им и буду заниматься дальше.

«РЕПУТАЦИЯ СКВЕРНАЯ!»

— Как складываются здесь, за границей, судьбы русских художников?

— Совершенно иначе, чем у их коллег из любой другой страны. Вот мы приезжаем в Америку или во Францию. С семьями. Нужно пробиваться, зарабатывать. Как? Языка у нас почти ни у кого нет. Когда училось мое поколение — кому был нужен иностранный язык?! Родион Гудзенко обожал французский, говорил на нем как на родном — и получил пять лет. Ему сказали: «Вы хотите бежать во Францию!» И он отсидел от звонка до звонка. Так вот, без языка — куда пойдешь? В американскую галерею тебя не возьмут: репутация у русских художников скверная — было много неприятных историй с ребятами из России. Существуют одна-две галереи, которые занимаются исключительно русским искусством, — туда и посылают. Но, попав в русскую галерею, вы автоматически вноситесь в своего рода «черные списки». Об этой галерее в солидных газетах просто не принято писать.

— А если в русской галерее появился шедевр — все равно не заметят?

— Не заметят. Случай из моей жизни. Ко мне пришел брать интервью журналист из «Нью-Йорк Таймс». Я ему сразу сказал: все равно не напечатаете. Он усмехнулся: «У нас не "Правда"!» Через три дня позвонил, смущенный: «Я битый час простоял на ковре у Джона Рассела (тогда руководитель отдела культуры в «Нью-Йорк Таймс»), и тот мне еще раз объяснил, что существуют галереи, о которых нельзя даже упоминать в газете».

— Разве «Нью-Йорк Таймс» о вас не писала?

— Она была вынуждена написать, когда в России впервые после изгнания была устроена моя выставка.

— То есть, чтобы сломать запрет, нужны были политические мотивы?

— Именно.

— Эти запреты касаются только изобразительного искусства или в той же мере — театра, музыки и кино из России?

— Изобразительное искусство в этом смысле в самом плачевном состоянии: много шарлатанов. Человек без голоса не может петь в «Тоске», человека со слоновой болезнью не пустят танцевать Ромео. В изобразительном искусстве вы можете хлебного шарика не слепить — и ходить в скульпторах. Одна галерейщица так и заявила: нас художники-профессионалы не интересуют, нас интересуют новые технологии, урбанизм и секс. Илья Кабаков экспонировал в парижском Центре Помпиду инсталляцию «Как мы живем на БАМе». Заходим туда — мочой несет, хоть святых выноси. Висят какие-то ватники, портрет Сталина из «Огонька», окурки, селедка валяется. Вот такой образ России: свиньи вонючие. Я спросил у человека, который следил за тем, чтобы посетители не украли ватник или бутылку из-под водки: «Что это за запах?» Он ответил: «Мсье Кабаков специально приносил кошачью мочу и выливал по углам, чтобы создать более реалистичную атмосферу». Так что если вы возьмете грязную пепельницу, набьете окурками и завяжете грязным носком, еще лучше — с запахом, и если у вас есть связи, то вы спокойно можете выставляться в галерее. Если у вас нет имени, то для начала такое произведение будет стоить тысяч пятьдесят. И можете не сомневаться, что кто-нибудь это с благоговением купит.

— Носок однажды выдохнется, и произведение потеряет ценность.

— А это галерейщиков уже не волнует. Им важно продать. Приехал мой давний друг питерский актер Игорь Дмитриев, и я повел его в одну из модных галерей. Он ходит и ничего не понимает: на пьедесталах разложены какие-то пакеты, телефоны грязные. На одном пакете написано: «Кошачья еда».

Мешок разорван. И табличка объясняет: это на самом деле сушеное кошачье дерьмо. Запах оттуда идет неприятнейший. Игорь не верит глазам своим: «Это шутка, наверное?» Читаем в прайс-листе: «5 тысяч долларов». Идем дальше: инсталляция «Нью-Йорк». Стоит стеклянный аквариум, в нем мука изображает снег, и в этой муке из сахара-рафинада выстроено несколько как бы зданий. А мука шевелится. Присмотрелись: оказывается, в ней уже завелись черви. И они по этому Нью-Йорку ползают. Дальше. Обмотанный скотчем старый радиоприемник, словно взятый из мусорного бака. Что он обозначает, неизвестно, но тоже — 5 тысяч. Игорь ходил там с квадратными глазами, пил кока-колу. Допил и пустую баночку поставил на пьедестал рядом с кошачьим дерьмом. Потом каждый день бегал смотреть и возвращался удовлетворенный: «Стоит!» То есть хозяин галереи уже забыл содержание данной инсталляции, и банка естественно в нее вошла.

— Где же тогда граница между профанацией и искусством? Вот вы, художник, способны ее определить?

— Ее нет. К сожалению. В 1912 году художника Эгона Шилле посадили за «порнографическое изображение детей». Это были просто голенькие дети, ну разве что нога отставлена больше приличного. Сегодня скульпторы братья Чапманы делают отливки голых детских фигур, где вместо рта — женский половой орган, а вместо носа — мужской. И эти их дети произвели колоссальнейший бум. Хотя это уже даже не порнография, а издевательство. Но Чапманы сегодня очень значительные фигуры в искусстве, их творения продаются за миллионы.

ЗАРЯ ЗАНИМАЕТСЯ...

— Скажите, как вы, кабардинец, восприняли трагические события в Нальчике?

— Вообще-то все началось с Беслана, после которого я провел ночь в больнице, где мне снижали давление. Наль-

чик — это продолжение. Я был в Нальчике несколько лет назад: работы нет, воровство идет поголовное, на этой войне наживаются и чеченцы, и русские, она выгодна для определенной банды людей. Народ доведен до отчаяния — а те, кому выгодно продолжать эту политику мусульманского захвата умов, имеют деньги и весьма преуспели в достижении своих целей. А куда дальше идти простому кабардинцу или балкарцу? Так что это, боюсь, только начало. Все кончится, как говорил Высоцкий, «здоровым недобром».

— А к чему там больше тяготеют — к мусульманскому миру или все-таки к России?

— Никогда кабардинцы, да и Северный Кавказ в целом, не были фундаменталистами. Это очень свободолюбивый народ. Отношение к женщинам там совершенно иное, чем в мусульманском мире. И если сейчас там будут прививаться какие-то наиболее экстремальные черты мусульманской религии — это, несомненно, влияние извне. И приниматься это все будет вынужденно, в силу обстоятельств. Потому что жить дальше так, как живут сейчас, — немыслимо. Возьмите один только Грозный: на каждом доме люди делают миллионные состояния! Берут из Москвы огромные средства на восстановление школы — и распихивают деньги по карманам, а школа так и не восстанавливается. Создается только иллюзия того, что что-то происходит.

— Это сейчас распространенный метод: в Москве регулярно горят, к примеру, театры, а потом восстанавливаются, и кто-то на этом хорошо греет руки.

— А я и это уже проходил. Вот у меня бумаги лежат на бывший кинотеатр «Форум», который, здесь написано, принадлежит г-ну Шемякину. И архитекторы уже работали над проектами мастерской, выставочного зала, филиала моего института. Это предложил мне сам Лужков. И было решение Правительства Москвы о выделении здания, была дана команда начинать реставрацию. А потом здание вдруг заполыхало — его подожгли. Я приехал к Лужкову: что теперь делать-то? Он сказал: я знаю, кто это поджег, есть одна компания, им это место понадобилось. Они подожгли, и мы это



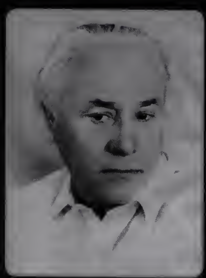
Эльдар Рязанов и Валерий Кичин в редакции «Российской газеты», 2009.
Фото Виктора Васенина

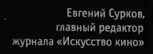


Любовь Орлова и Рина Зеленая
в музыкальной комедии «Весна», 1946

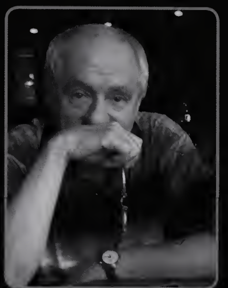


Неистовый Ролан. *Фото из архива Елены Санаевой*



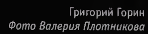


Евгений Сурков,
главный редактор
журнала «Искусство кино»



Марк Захаров.
Фото Валерия Кичина





Григорий Горин
Фото Валерия Плотникова



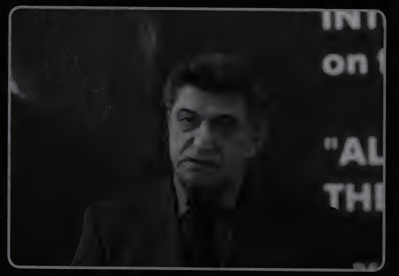
Фильм «Обыкновенное чудо»
влюбил в Александра Абдулова всю страну



Владимир Хотиненко на съемках
фильма «Ожидание» («Третий Рим»), 2000.
Фото Игоря Гневашева



Маленькие герои фильма «Ожидание» («Третий Рим»),
который мы не увидим. 2000.
Фото Игоря Гневашева



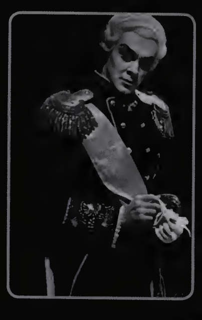
Александр Сокуров. *Фото Виктора Васенина*



Евгений Колобов.
Фото из архива театра «Новая опера»

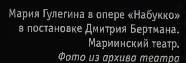


Дмитрий Бертман в театре «Геликон-опера».
Фото Валерия Кичина



Муслим Магомаев
в партии Скарпиа
(Дж. Пуччини, «Тоска»)





Мария Гулегина в опере «Набукко»
в постановке Дмитрия Бертмана.
Мариинский театр.
Фото из архива театра

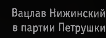


Хозяева «Снегириного озера»
Наталья Касаткина и Владимир Василёв.
Фото Валерия Кичина



Принц танца
Владимир Малахов





Вацлав Нижинский
в партии Петрушки

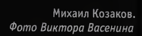


Аркадий и Константин Райкины.
Фото из архива театра «Сатирикон»



Олег Табаков.
Фото Виктора Васенина





Михаил Козаков.
Фото Виктора Васенина



Вот таким был «Норд-Ост».
Фото из архива Георгия Васильева



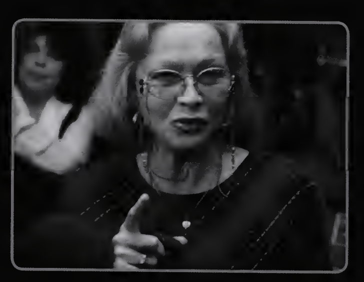
Георгий Васильев на репетиции мюзикла «Норд-Ост».
Фото Валерия Кичина



Сцена из спектакля «Норд-Ост»



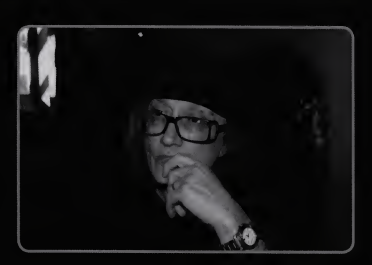
Эльдар Рязанов на фестивале русского искусства в Ницце. 2002.
Фото Валерия Кичина



Наталья Гундарева.
Фото Виктора Васенина



Людмила Гурченко и Олег Аккуратов.
Фото из архива актрисы



Михаил Шемякин у себя дома в Клавераке, США.
Фото Валерия Кичина



В мастерских Михаила Шемякина.
Фото Валерия Кичина





Художник слова Вагрич Бахчанян.
Фото Валерия Кичина



Нонна Мордюкова в фильме Дениса Евстигнеева «Мама»



«Старухи». Кадр из фильма



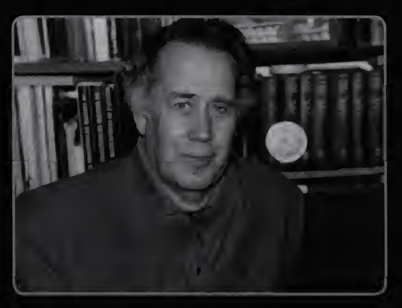
Николай Коляда



Николай Коляда в роли Короля Лира.
Из орхиво «Колядо-теотра»



Галина Волчек и Николай Коляда на репетициях «Мурлин Мурло» в театре «Современник». *Фото из орхиво «Колядо-театра»*



Владислав Крапивин. *Из архива писателя*

место им продали за три миллиона долларов. Полгектара на Садовом кольце за три миллиона! Я промолчал и спросил только: дальше-то что? Есть одно место, говорит, в саду «Эрмитаж» — бывший летний театр. А я знаю, что на это место уже давно положили глаз люди, которые хотят там устроить диско. Так что если на Садовом кольце «Форум» просто подожгли, то в «Эрмитаже» я рискую получить пулю в лоб. И отказался от такого подарка. А на память осталась вся документация и проекты большого художественного центра на Садовом кольце в Москве.

ВЕРНУЛИСЬ В ДЕТСТВО

— В Москве ожидаются ваши выставки?

— После выставки в Третьяковской галерее, когда меня подставили на миллион долларов, я с масляными работами или скульптурами уже не выставляюсь в России. Вообще, начав работать с Россией, я теперь дошел до той степени, мягко говоря, материальной неустроенности, когда в любой момент могут отключить электричество. Все бывало: газ отключали, и мы с Сарой сидели дома в пальто. Были предложения, были обещания, и я настолько переключился на Россию, что за эти шесть лет развалил все свои американские и европейские дела.

— А что, и Мариинка так кидает?

— Нет, Мариинский театр расплачивается, и я счастлив с ним работать, но на театральные деньги, сами понимаете, жить нельзя. Я не скажу, что мое поместье плохое, но дом я не могу отремонтировать уже семнадцать лет. Уникальная лаборатория сами видите, в каком состоянии. Это и по телевидению показывали — как здесь свищет ветер и мы с журналистами ходили, закутавшись в шарфы. Самое страшное, что от этого гибнут уникальные материалы, которые потом не восстановить.

— Расскажите о своих новых проектах.

— Скоро в Софии премьера трех моих новых балетов — совместный проект с Мариинским театром. Хореограф Донвена Пандурски, которая ставила «Волшебный орех». Три балета: первый — метафизический на музыку «Классической симфонии» Прокофьева, второй — «Кроткая» по Достоевскому на музыку Рахманинова, и третий — «Весна священная» Стравинского, для которой я делаю новый необычный вариант: весна в царстве насекомых. Как известно, первый, этнографический вариант был связан с Рерихом, второй — с политическим уклоном — сделал Бежар, который ввел мотивы тоталитаризма. И когда мне предложили заняться «Весной священной», я подумал, что нужно что-то совсем другое. И мы как бы пригнулись и увидели, что весну священную справляют также и насекомые, а там — уже и эльфы, и сильфиды… Вот видите: «Насекомые в искусстве»? В этой папке заготовки для балета.

(Мы подходим к громоздящимся от пола до потолка папкам, надписи на корешках обозначают содержимое каждой: «Нога в искусстве», «Ухо в искусстве», «Монстры в скульптуре», «Крик в искусстве»… Такие же бесконечные, уходящие вдаль стеллажи мы увидим в разных мастерских Шемякина, разбросанных по окрестным городкам.)

— Это только часть исследований. Вот «Метафизические головы», «Образ Смерти», «Художник и театр»… Вы помните мои образовательные программы на телеканале «Культура»?

— Еще бы. А почему они прекратились?

— Я их делал практически бесплатно, но денег на их производство в России нет. В какой-то из газет было напечатано интервью с Путиным под заголовком «Россия — богатая страна с бедным народом». Я бы добавил: бедным, потому что вороватым… У меня тысячи таких папок. Основная лаборатория находится в Хадсоне, мы туда поедем.

— Я не очень понимаю, как один человек может это все собрать.

— Ко мне как-то пришел известный художник по имени Толстый. Косил под футуриста: половина лица побрита, по-

ловина — нет. Он тогда делал хэппенинги с Натальей Медведевой, голыми разгуливали, их арестовывали... Так вот, посмотрел он на эти папки и сказал: «Старик, мы свои люди, ты же не хочешь сказать, что в этих папках у тебя что-то лежит! Ну достань вон ту папку, где написано „Метафизическая голова в преисторическом искусстве". Я лезу наверх и спускаю ему эту папку. Он все равно не поверил и заставил меня еще четыре папки вынуть из штабелей! А я сорок лет этим занимаюсь, и все папки забиты под завязку!..

А это вообще уникальная вещь — картина середины XVIII века. А вот «Бабочки в искусстве» — тоже картины, но уже на досках. Вот китайцы, колумбийцы — от первобытного искусства до современного. «Мухи в искусстве»...

— Этой коллекции расчлененного мира цены нет.

— Когда-то ее оценили в 15 миллионов долларов.

— Что из этих папок вырастает?

— Вырастают мои мастер-классы, вплоть до таких престижных, как в Оксфорде. Вообще, чтобы перечислить все, чем я занимаюсь, нам придется снова сесть, потому что это надолго. Сейчас мы поедем на выставку, там у нас около пятисот метров экспозиционной площади. И все эти пятьсот метров заняты материалами только одной папки. Так что здесь лежат тысячи потенциальных выставок.

Вот эти столы — длиной в восемьдесят метров: тема достается из папок, раскладывается в нужном порядке, и так готовится будущая лекция. Одно «Геометрическое пересечение линий» смотрите, сколько папок занимает. Это на пять-шесть залов. Каждая папка — это несколько диссертаций.

— Когда вы начали все это собирать?

— Еще в России. Но там у меня не было таких возможностей, и мы делали фотографии в библиотеке. Тайком, ночами. Вот и представьте себе объем работы.

— Но есть же категории, которые вы не учли, и приходится делать новые папки? Или все уже учтено?

— Всё в развитии. Я не думал, к примеру, что однажды придется завести папку «Дерьмо в искусстве». Но мы же говорим о современном искусстве, а это теперь в ходу. Я вам

рассказывал о кошачьем дерьме за 5 тысяч долларов. А есть люди, которые лепят человечье. Есть также папки «Писуны». Одна — где люди пишут, другая — где писают. И в эту вторую папку торжественно была помещена фотография голого писающего Олега Кулика на жердочке в галерее — был у него такой «хэппенинг». Но он не один — пи́сать начали с шестидесятых годов. Есть хэппенинг «Вернулись в детство»: двое художников, муж и жена, навалили кучи и ползают среди игрушек, измазавшись в собственных испражнениях. Этот хэппенинг вошел во все справочники. А вы говорите: эстетика!

— Не могу не задать глупый вопрос: понятие идеала в искусстве еще существует?

— Нет. Его не нужно. Теперь иначе: хотите пробиться — нужно быть актуальным.

— Вы сейчас просто констатируете факт или испытываете какие-нибудь чувства — сожаления, скорби, гнева? По поводу этой вот тенденции в искусстве.

— Искусство теперь так связано с социумом, с торговцами, что само по себе уже не живет. Оно влилось в определенные социальные структуры. Если раньше оно, скажем, обслуживало церковь, то сегодня церковных заказов художники не имеют, портретисты почти не нужны, граверы, миниатюристы исчезли. Многие направления в изобразительном искусстве просто не востребованы. И поэтому искусство вписано в другие ниши, другие функции выполняет. Как художник, приверженный идеалам красоты, я могу горевать, но с точки зрения философии приходится к этому относиться стоически. Андрей Белый говорил, что художник — это пророк непережитого чувства человечества. Все, что сегодня творится, на первый взгляд, чистой воды безобразие. Смотришь с ужасом: что происходит! Сколько же мы будем бегать голыми и валяться в дерьме? Но, возможно, это запрограммировано тем, кого именуют Господом Богом. И мы должны дойти до определенного рубежа, чтобы потом начать собирать камни и возвращаться к нормальному человеческому состоянию. А я занимаюсь систематизацией

всего этого. Если сделать экспозицию из собранного, то людям будет страшно. Вот показательный случай. Художник Кошут написал на белом фоне черными буквами: «Трава помята». Эту надпись галерист Лео Кастель продал за 300 тысяч долларов. По поводу этой помятой травы был написан вот такой том, из которого следовало, что эта надпись — почти что библия. Чтобы заработать еще больше денег, Лео Кастель заставил Кошута написать эту фразу много раз. И каждая такая бумажка продавалась по 30 тысяч долларов. То есть за какой-то месяц Лео Кастель на этой траве сделал миллиона три-четыре.

— То есть сегодня искусство — это раскрутка, так?

— Совершенно верно, раскрутка. Я жил в Сохо. Галерея Лео Кастеля была напротив. Заглядываю в окно — там готовится выставка. Пустой зал, подставки для скульптур, и на одной стоит мешок с мусором. И вот я, искусствовед, художник, пялюсь в окно на эти мешки и на полном серьезе размышляю: это скульптура или просто кто-то из рабочих забыл вынести? Понимаете, создано целое метафизическое пространство: по ту сторону двери это мусор, но стоило его внести в зал галереи, а Кастелю объявить это высоким искусством — и мешок с мусором будет стоить сотни тысяч долларов.

— Как просто!

СОСЛАГАТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ

— Вы могли бы состояться в России?

— Нет, в России я мог бы только спиться. Если бы полковник госбезопасности Попов, Царствие ему Небесное, желая меня спасти, не выгнал меня на Запад, меня бы давно уже не было. Я ему на всю жизнь благодарен и тем, кто сейчас во всем винит гэбэшников, я отвечаю: ГБ — исполнительный орган, а доносы и кляузы кто строчил? У меня было шесть выставок, и все были закрыты по доносу своих

же собратьев из Союза художников. Почему я был посажен в сумасшедший дом на «принудительное лечение»? Не то пишу, что надо, — явно душевнобольной. И в КГБ мне прямо сказали: у вас есть три пути, на выбор. Уехать навсегда из России. Или попасть опять на принудительное лечение, и надолго. Или — лагерь, из которого вам не выйти. Это мне сказал полковник госбезопасности. И предложил покинуть страну. Даже с родителями попрощаться было запрещено.

— То есть просто в самолет и...

— Без чемодана, без ничего.

— Голый человек на голой земле?

— Нет, мне дали пятьдесят долларов.

— Это щедро. Хорошо, и вот вы прилетели в Париж с пятьюдесятью долларами, обменяли их на франки, и — что дальше? В Париже были друзья, знакомые?

— Никого не было. Я на улице оказался буквально. Стоял на улице, и ко мне вдруг подошла Сюзанна Матье, которую я знал по Москве. Она случайно проходила. К себе меня не пустила, но ночевку в гараже я получил. Хотя у нее в Париже три квартиры. Так я впервые столкнулся с тем, что называют западным мышлением. И спал одетый на грязном матраце среди машин. А потом она помогла найти заброшенное здание, бывший бильярдный клуб. И там я начал жить. Меня тогда мало что пугало — главное, что я попал в свободный мир. Я был готов снова стать чернорабочим — я же в свое время пять лет работал грузчиком!

— А как удалось прорваться?

— Заметили одну мою работу на выставке. Предложили контракт. И через три года после изгнания в 1974 году у меня впервые появилась возможность вздохнуть свободно.

— Каковы сейчас ваши взаимоотношения с русской художественной критикой?

— Такой злобной прессы, какую я получаю в России, я больше нигде не имел. Нет такой прессы ни на английском, ни на японском, ни на китайском языке. Такой желчи, такого безобразного вранья, такой злобы непонятной.

— А чему вы удивляетесь? Ведь это из того же гнезда: нагадил в музее — и ты знаменит, нагадил известному актеру, режиссеру, художнику — и ты в дамках!

— В принципе — да. Проходит с колоссальным успехом премьера «Щелкунчика». Но открываешь газету — какая-то совершенно безграмотная девица пишет: «С первой минуты было понятно, что спектакль провалился». А он идет уже пять лет и приносит театру колоссальные деньги. В декабре «Щелкунчика» покажут в Париже. Французы будут снимать его для DVD. Его покажут по главным европейским телеканалам. Рецензии на него там только восторженные. И это ведь в российской прессе общий тон. Анну Нетребко, знаменитую сопрано, на Западе носят на руках, но если судить о ней по тому, что пишут в России, получается, что в Метрополитен-опера поет одна из самых бездарных певиц мира...

КРЕМЛЬ-БРЮЛЕ

Отец русского концептуализма
в Нью-Йорке

К нему прилипли все «измы», которые в СССР считались пороками, а в постсоветской России считаются не всем понятными доблестями. Андрей Синявский называл его последним футуристом. Многие его любящие (а любят — многие) считают его отцом русского концептуализма. По природе творчества он несомненный абстракционист. И выдающийся формалист, потому что форма для него самоценна и часто самодостаточна. То, что из этой неожиданной формы вырастает бездна новых смыслов, получается само собой. Потому что свободно может и не вырастать — а все равно интересно.

Имя Вагрича Бахчаняна сегодня в России почти не помнят. Ненадолго вспомнили, когда осенью 2009 года он скон-

чался и о нем в печати снова появились короткие горестные заметки. Время, когда он был одной из звезд «Литературной газеты» и его остроты уходили в народ, давно иссякло, сам он много лет прожил в Америке, а его книжки только теперь робко начинают издавать микроскопическими тиражами. Но его «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью» стало фольклором.

На своей визитной карточке он писал: художник слова. Это не самохвальство. Он художник, в смысле — рисует. Но рисовал также и словом. Как большой любитель Хлебникова и Крученых, слова придумывал каждый раз новые: камбалалайка, орангутанго, демагоголь, гитаракан, собакалавр, блондинозавр — это все я переписал из его четырехстраничной книжки «Зверительная грамота, или Помесь гибрида с метисом», вошедшей в диптих «Зоопарк культуры и отдыха» и вышедшей в издательстве «Ужимка-пресс», Москва — Нью-Йорк, «во второй половине XX века». За границей он выпустил книжку «Стихи разных лет», составленную из хрестоматийных строчек Крылова, Некрасова, Пушкина, Маяковского, но под своей фамилией. «А что, — объяснял он, — ведь каждый знает, что это написал не я!» Это такой концепт. Так что поле его деятельности — вся русская поэзия. А теперь, с выходом книги «Вишневый ад», составленной из перемешанных и взболтанных чеховских пьес, — и вся русская драматургия. Он — «библиофилин».

Первая за тридцать лет его книга в России вышла в 2004 году в екатеринбургском издательстве «У-фактория» под названием «Мух уйма». Красиво, рискованно, и — не придерешься. В предисловии к ней рассказано о выставке, которую Бахчанян устроил в журнале «Новый американец». Она называлась «Трофейная выставка достижений народного хозяйства СССР», и на ней были представлены придуманные Бахчаияном призывы-лозунги, каламбуры-парадоксы: «Вся власть — сонетам!», «Бей баклуши — спасай Россию», «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи!». Здесь не нужно искать смысла или умысла. Здесь игра совпадений. Как писатели летающего острова Лапута у Свифта, Бахча-

нян бросает кости слов и смотрит, в каком сочетании они лягут. Мы видим результат интуитивной работы его мозгового компьютера, уже перебравшего сотни сочетаний и выудившего единственное счастливое. Все произошло как бы спонтанно, и Бахчанян имел все основання считать удачный каламбур «высказыванием самого языка».

Хотя, конечно, есть и умысел. Сизифу он приписывает слова «Кончил дело — гуляй смело», Венере Милосской — «Мойте руки перед едой», Вильгельму Теллю — «Не стой под стрелой», барону Мюнхгаузену — «Правда глаза колет», Дальтону — «Все стало вокруг голубым и коричневым», Герострату — «Всем лучшим во мне я обязан книгам».

Интервьюировать художника слова небезопасно — никогда не знаешь, каким парадоксом он тебя припечатает. В его нью-йоркскую квартиру иду мимо Центрального парка, где Бахчанян обычно ловит карасей, и знаменитого музея «Метрополитен», где удачно размещено сырье для бахчаняновского творчества. Бахчаняну меня рекомендовал мой друг, журналист из «Нового русского слова» Олег Сулькин, и по телефону художник был крайне любезен, а когда я проник в подъезд — встретил на лестничной площадке и проводил в квартирку на двух уровнях, соединенных винтовой лестницей. У лестницы была масса железных углов, и художник все время предостерегал меня, чтоб не зашибся, делился собственным печальным опытом.

Но через три часа мой самолет на Москву, и я деловит до неприличия, от чая отказываюсь, поглядываю на часы, оба берем быка за рога и импровизируем хаотично, по методу Бахчаняна. На любой вопрос художник слова отвечает с видом комика, который в глубине души трагик.

Квартирка небольшая — наверху гостиная, в подвале спальня, она же библиотека, зеркалом продолженная в бесконечность. Бесконечность иллюзорна, как надежды художников улететь от действительности.

Бахчанян сразу предупреждает:

— Я человек косноязычный. Предложення строил слишком свободно.

— Это вы от косноязычия подались в формалисты?

— Наверное. Косноязычие близко к авангардизму. Все изобретения делаются или от незнания или от неумения что-то сделать правильно. Известно, например, что промокательную бумагу изобрели случайно. Человечество пользовалось песком. И вот человек, который делал обычную писчую бумагу, неправильно замесил состав, и бумага вышла бракованная, ее уже хотели выбросить — и тут кто-то пролил на нее жидкость, и бумага ее мигом впитала. Так человечество изобрело промокашку. Эйнштейн говорил: знающий человек знает, что это можно, а этого нельзя, но приходит человек невежественный, ничего этого не знающий — и делает открытие. Из языка Акакия Акакиевича можно вывести всю абсурдистскую литературу, разве нет? А Лебядкин — чистый авангард.

— А вы как изобрели вашу промокашку, как это вышло?

— Не знаю. Начиналось все в разговорном жанре. Я любил много болтать — и в армии, и до армии.

— Это вообще-то не одобрялось...

— Нет, не одобрялось. И я часто попадал на гауптвахту. Из-за искусства. Однажды очень сурово подзалетел на пятнадцать суток строгого ареста, потому что в Киеве ушел в самоволку на выставку Серова. Меня только что призвали, и я не имел права на увольнение. И ушел в самоволку. Выставку посмотрел, а на обратном пути меня поймали. И я сидел в бывшей киевской тюрьме, которую потом переоборудовали под гауптвахту, — в той самой камере, где сидел Котовский. По этому поводу я сейчас процитирую самого себя: искусство принадлежит народу и требует жертв.

— Ваши фразы пошли в народ. Расскажите, как вы Кафку сделали былью.

— На эту фразу уже накопилось довольно много авторов. Ее и Арканов, например, повторял. А родилась она довольно давно, еще в Харькове, когда у нас впервые вышел Кафка, такой симпатичный толстый томик. Еще при Хрущеве. У меня есть свидетели: Лимонов и Милославский — это была одна компания. И вот кто-то пришел с Кафкой, говорит: Кафку

купил! И я тут же выпалил: мы рождены, чтоб Кафку сделать былью. Это было году в 64-м.

— А записывать все это стали сразу?

— Нет, конечно. Многие шутки было даже опасно записывать. Скажем, «Подземный переход от социализма к коммунизму» распространялся только устно. Или «Маозолей». Или «Дурная слава КПСС». К столетию Ленина я придумал переименовать город Владимир в город Владимир Ильич. Это тоже пошло в народ, и теперь кто-то предложил переименовать его во Владимир Вольфович. То есть шутки переходят в анекдоты. В Израиле была издана какая-то книга, я ее даже не видел, а только читал на нее рецензию — так вот: в этой рецензии в качестве цитат из книги приведены три мои шутки! Например, «В Одессе открылся тир имени Фанни Каплан».

— Вам за эти шуточки доставалось?

— Помните «Клуб 12 стульев» в «Литературной газете»? Я там работал с 67-го по 74-й. Там в огромной комнате много собиралось и художников, и юмористов, и хохмачей. И обязательно шел треп. И, судя по всему, запись прямо из этой комнаты шла куда надо. Я по этому поводу как-то сказал: радоваться надо! Мы просто болтаем — а там записывают, значит, сохранят для вечности. Я думаю, где-то в соответствующих архивах теперь можно найти очень много интересного. Туда и Горин приходил, и Арканов, и Брайнин, вся антисоветчина там собиралась.

— Послушайте, формалист — не профессия, по крайней мере, в СССР. Стало быть, у вас было и какое-то другое дело? Чему вы учились?

— Я ничему не учился. Я школу не окончил. У меня еще паспорта не было, как мой папаша загремел за решетку, и я пошел работать. Взяли условно. В Харькове.

— А какой ваш родной язык?

— Русский. В Армении я даже никогда не был. Предки бежали из Турции — и сразу в Харьков. Там собралась большая колония бежавших. Мне попалась книга мемуаров Сарьяна, и в ней он описывает путешествие по Кавказу. В Турции он

остановился в городе Харков. Значит, в этом турецком Харкове должны были быть армянские поселения. И есть что-то общее между этим Харковом и Харьковом.

— В 74-м вы уехали на Запад. Но этот ваш формализм, все это словотворчество питаться может только Россией. Потому что связано с языком и с нашей неповторимой и никому более не доступной жизнью. Здесь-то вы как?

— Я же с Россией не порываю, я даже английский толком так и не выучил. Когда мы сюда приехали, нам помогли вот эту квартиру снять. И человек, который помогал, был из второй эмиграции. Когда я его послушал, то просто испугался: он мне рассказывал про Баку, где бегали безобразники. Какие безобразники?! Оказалось, он имел в виду: «беспризорники». Он уже слова стал забывать! И я, честно говоря, подумал, что если научусь говорить по-английски, мой русский станет вот таким же. Но жена у меня с хорошим английским, так что ее знаний хватает на двоих. А потом, здесь собирается много русских компаний...

— ...И ваше творчество не стало менее интенсивным?

— В России, конечно, было больше стимулов. Там был тот самый бульон, в котором все варится. Здесь этого нет. Воздуха нет, атмосфера не та. Там, на 16-й странице «Литгазеты», собирался цвет нашей юмористической литературы. Это было как соревнование акынов. А здесь соревноваться практически не с кем.

— Как русскому литератору прожить в Нью-Йорке?

— Это отдельная история. Я ведь еще и художник, и зарабатываю оформительской работой — делаю обложки книг, и русских, и нерусских. Потом мы с Генисом издавали журнал «Семь дней», и я там тоже был художником. Появился «Новый американец» Довлатова — я делал для него обложки.

— Не поделитесь какими-нибудь новыми открытиями, которых в России еще не знают? Чем-то таким, чем вы гордитесь.

— ...Авангардитесь! Так трудно с налету... Ну вот, например. «Вся власть — сонетам!». «Мертворожденный ползать летать не может». «Как повяжешь галстук — береги его, он

ведь с красной рыбой цвета одного» — это, впрочем, штука старая, еще по Москве ходила. «Бумажник — оружие пролетариата». «От великого до смешного — один шаг вперед, два шага назад». «Язык мой — враг, мой руки перед едой». «Дышите на ладан как можно глубже». «Лучше умереть стоя, чем жить с кем-нибудь на коленях». «Я волком бы выгрыз только за то, что с ним разговаривал Ленин». Эту шутку мой приятель Лимонов показывал Лиле Брик, и она сказала: «Если бы Володя Маяковский был жив, ему бы понравилось». Или вот: «Бей баклуши — спасай Россию!». «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи» — это мой ответ Солженицыну.

— У вас к Солженицыну какой-то счет?

— Я с самого начала чувствовал в нем фальшь...

— После екатеринбургской «Мух уйма» у вас вышла новая книжка — уже в Москве.

— Да, «Вишневый ад». Вышла в серии «Лауреаты премии „Либерти"». Это мои пьесы. Самая первая пьеса «Лондон и Вашингтон» родилась как раз на 16-й странице «Литгазеты». Там была анкета для художников, и в ней вопрос: ваше хобби? Я написал: хобби — сочинять пьесы. Пришлось соответствовать. Книжка продается в Москве, вот только московские тиражи меня теперь очень удивляют: тысяча экземпляров!

— А мы уже не самая читающая страна мира. Эти ваши пьесы, как я понимаю, не рассчитаны на то, чтобы их ставили?

— Нет. Это просто такой литературный жанр: пьеса. Мне неинтересно делать так, как другие, понимаете? Не то чтобы у меня такая задача — просто иначе не выходит.

— А можно спросить просто и вульгарно? Ну, примерно как чайник спрашивает. Это что, желание постоянного выпендрежа? Или это такая ваша органика, зов души?

— Никакого выпендрежа. Потребность такая. Вообще-то я об этом никогда не думал... Ну ладно, в Москве, допустим, выпендреж мог быть. Мы как павлины распускали хвосты, соревновались. Борьба шла по Дарвину. Но здесь-то за-

чем? Я здесь тридцать лет, а книжка вышла совсем недавно. Я имею в виду вот эту, которая издана в Екатеринбурге. Там большинство шуток написано уже в эмиграции. И пьесы эти для книги «Вишневый ад» здесь написаны, в Нью-Йорке. Чехов писал театр абсурда, так? И вот я решил из него самого сделать театр абсурда. Взял несколько его пьес и перемешал реплики в произвольном порядке. И когда реплики Тригорина или Раневской звучат совершенно в другом контексте, получается театр абсурда.

— Ваш «Доклад Брежнева» мне показался совершенно упоительным.

— Он впервые был напечатан в парижском «Аполлоне» у Шемякина. А публикация в «Новом американце» называлась «Санкт-Агитпункт». Тогда название Петербург Ленинграду еще не вернули, но я, наверное, предчувствовал, что и «Санкт» уже надвигается.

— Коллаж — это ваш универсальный метод?

— То, что я вам читал, — это литературные коллажи. Я могу взять тему и написать, допустим, роман — но все равно получится коллаж какой-нибудь. А премию «Либерти» я получил как художник. Я же еще и концептуалист.

— А вот, кстати: термин «концептуализм» толкуют кто во что горазд. Вы, как отец русского концептуализма, можете уточнить его значение?

— Это, конечно, условный термин, потому что концепт был и у Леонардо да Винчи. Что такое концепт? — идея! Идея, смысл в искусстве были всегда. А нынешнее концептуальное искусство возникло как протест против коммерциализации культуры. Чтобы искусством стало нельзя торговать, художники перестали писать картины маслом — стали делать рисунки, фотографии, все, на чем нельзя наварить денег. Но рынок берет свое — стали покупать и рисунки, и фотографии, все, что связано с известным именем. И очень дорого стали покупать. Так что протест ни к чему не привел... Вот видите картинку? *(Подводит меня к подобию комода, где к стенке прислонено нечто.)* Акция заключается в том, что я каждый день выставляю здесь новую работу. Это может

быть просто бумажка. Или абстракция. Это продолжается с 28 июля 1993 года. Каждый день! Представляете, сколько накопилось работ? А еще я иллюстрирую все телефонные разговоры. С 1991 года. Сегодняшний телефонный разговор с вами я тоже проиллюстрировал, вот, смотрите. Видите: В. Кичин. *(Он показывает пухлый блокнот, каждая страница испещрена штрихами, сделанными акварельными красками. Наш разговор почему-то напоминает шахматную доску. Или небо в клеточку.)*

— Это что, импульсивное отражение ваших чувств в момент разговора?

— Видите, вот ванночка с красками. Я макаю кисточку, разговариваю и рисую.

— А можно это как-то расшифровать?

— Нет. Иногда это чистая абстракция, иногда лица какие-то — по-разному.

— И так каждый звонок?

— Семьдесят девятый том!

— Надо издавать.

— Еще я выставляюсь. В Третьяковке, в Русском музее выставлялся. Недавно была выставка в Центре современного искусства на Зоологической...

— Когда последний раз были в России?

— Два года назад. А до этого я не был двадцать девять лет.

— А когда снова приедете?

— Я приезжаю каждые двадцать девять лет. Осталось двадцать семь.

— На выставке «Россия!» в Музее Гугенхайма были?

— Был. И могу присоединиться к словам Олега Кулика, которые он сказал в каком-то интервью: «ВДНХ на выезде». К сожалению, это так. Конечно, шедевров там много, но сама выставка — это ВДНХ. Особенно в той части, что касается современного искусства. Там очень чувствуются какие-то интриги: кто-то кого-то не любит, кто-то кого-то не включил в число участников... Нет Олега Целкова, нет Шемякина, Краснопевцева — людей, которые в самое тяжелое время в своем творчестве оставались свободными.

— Скажите, как и почему вы отважились уехать из СССР?

— Когда я объясняю, мне не верят: нам просто было негде жить. А КГБ я не боялся — трепался везде и обо всем. Когда вышеупомянутый Лимонов женился, его вызвали на Лубянку и предложили сотрудничать. А если он откажется, его вышлют в Харьков. Мы с ним тогда снимали комнату на Пушкинской, напротив прокуратуры. И вот он пришел с Лубянки очень возбужденный, с нездоровым таким румянцем на лице. Говорит: «Знаешь, Вагрич, какой мне первый вопрос задали? Это почему же ваш друг Бахчанян так не любит советскую власть?!» А положение мое тогда было сложное: я был реально женат, но оформил еще и фиктивный брак — чтоб прописаться в Москве. От фиктивной жены пришла пора выписываться, а прописаться было уже некуда. Купить квартиру я не мог: однокомнатные квартиры были страшным дефицитом, да и с деньгами было херовато. Бред собачий! И мы уехали. Я не еврей, и жена Ира — русская, но я хорошо знал одного человека из еврейской эмиграции, и он нам помог перебраться в Израиль. Ирочка моя сочинила про нас такую замечательную легенду, что когда мой друг ее прочитал, у него слезы на глаза навернулись: «Это все правда?!». Ну вот, а потом перебрались в Нью-Йорк.

— И как вам показался Нью-Йорк?

— Нью-Йорк, конечно, тема важная. Я ведь здесь живу дольше, чем где бы то ни было.

— Он стал вашим домом?

— Нет. Я, честно говоря, о Париже мечтал. Но не получилось. А здесь — куда? На Луну? В Харькове я мечтал о Москве, в Москве — о Западе. А теперь перспектива закрылась, понимаете? Когда уезжаю из Нью-Йорка — начинаю по нему скучать, но жить здесь, особенно летом в жару, немыслимо: 33 градуса при стопроцентной влажности! Я просто не мог на улицу выходить. На пенсию не имею права — я ее не заработал. Здесь тоже законы суровые...

— В Москве у вас был интересный круг общения. Здесь он сложился?

— В первый год эмиграции какая-то активная жизнь еще была, а потом она стала угасать. Многие разъехались, кто-то умер... Осталось не так чтобы очень много. По моим телефонным иллюстрациям можно посмотреть, какие у меня люди остались. У меня сейчас в Москве больше друзей и знакомых, чем здесь...

— Это правда, что Лимонова из Савенко сделали вы?

— Правда. Году в 63-м. Мы как-то сидели в Харькове, выпивали. Эдик как раз написал хорошие стихи. Я прочитал и сказал: знаешь, фамилия Савенко и великий русский поэт — как-то не вяжутся. Он задумался: «Да? А что же делать?» А он был тогда очень худой, бледный — желтый. Я и предложил ему стать Лимоновым. Так это к нему и приросло. Но теперь у меня как у автора этого псевдонима возникла идея его забрать. Я давал этот псевдоним поэту Лимонову, а он стал политиком. То, что он делает в политике, мне не нравится. Я уверен, что он зря в это влез. Сумасшедший художник, поэт, композитор — это нормально. Но сумасшедший политик — это страшная вещь!

Из книги «Мух уйма»

Совхоз «Сатанинское Отродье» переименовали в «4-е Исчадие Ада», и всё изменилось к лучшему.

Бледный как смерть негр

Кремль-брюле

SOSреализм

Искусство принадлежит Ленину. Народ.

СЕРИЯ ОДИННАДЦАТАЯ: ДРАМАТИЧЕСКАЯ

БЕСЕДЫ В ОСАЖДЕННОМ ТЕАТРЕ

Николай Коляда о людях, зверях и драматургии

Пьесы екатеринбургского драматурга Николая Коляды идут по всему миру, о них спорят, их любят и ненавидят. Часто он ставит их сам — в Екатеринбурге, в Москве, в Германии. Кроме того, он актер. Создатель «Суп-театра», где он лично угощал своих зрителей супом, и «Коляда-театра», где он ставит Шекспира, Чехова, Гоголя и себя. Учит молодых драматургов, издает их, выводит в свет и стал таким образом отцом-основателем целой уральской драматургической школы — самой успешной в России. Преподает в Екатеринбургском театральном институте. Слава его театра давно пересекла границы уральской столицы — его с нетерпением ждут в Москве и Питере, Париже и Варшаве... От скромности Коляда не умрет, но относится к себе с грустной иронией, и в спеси его не заподозришь. За его плечами и актерский опыт на сцене Свердловской академической драмы, и соблазн алкоголизма, и создание своих частных театров, и мировая слава драматурга, и пост главного редактора литературного журнала «Урал». И даже долговременная осада, которую он выдержал со своими актерами, отказавшись покинуть подвальное помещение

в конструктивистском «Городке чекистов» на главной улице Екатеринбурга, когда театр атаковали люди в пятнистых комбинезонах. Весь город тогда пришел к нему на выручку, но мафия все же победила — театр оказался без дома. Вскоре власти города предоставили ему деревянный особняк в исторической части Екатеринбурга, и труппа своими руками сделала из него уютный театральный дом. Здесь течет интенсивная художественная жизнь: идут два спектакля ежедневно, выходит «Театральная газета» и продается храбрый андеграундный арт-журнал «Рубильник». Зал вечно забит молодежью.

Но наш разговор состоялся в 2002 году — в момент исторической осады, когда Коляда еще верил, что подвал в «Городке чекистов» удастся отстоять. Сегодня эта беседа — как моментальное фото самых первых мгновений XXI века, сделанное в городе, который за крутизну нравов тогда прозвали «российским Чикаго».

«И ПРИДУТ ИРОДЫ...»

— Как вы вообще оказались в этом подвале?

— Год назад позвонила директриса Молодежного поэтического центра и предложила посмотреть ее помещение. У нее тогда был большой долг по арендной плате, и в подвале уже два месяца как отключили свет. Я пришел — в коридоре вода по колено, света нет. Заплатил за аренду, за свет. Созвал своих студентов, журналистов, даже зрители пришли помогать. Убирали, чистили, мыли пол, порядок наводили. Было весело и дружно: у Коляды появился театр! Меня в городе, в принципе, любят. Хотя, конечно, многие и ненавидят. Занял денег у друга немца — купили аппаратуру, световую и музыкальную. По технической оснащенности это теперь один из лучших камерных залов города. Актеры пришли по первому зову. В труппе двенадцать актеров, но приходят из других театров. Из Театра драмы, например, — замечательный артист Олег Ягодин, который когда-то играл

у меня Ромео, а сейчас он Хлестаков и вчера получил губернаторскую премию за роль в «Мадам Розе». И вот в августе показали первый спектакль «Кармен жива».

— У вас крошечный зал и соответственный доход — как удается содержать театр?

— А мы играем по пятьдесят спектаклей в месяц. У нас большой репертуар, включая детские спектакли, и есть школа при театре.

— И что, денег от пятидесяти спектаклей хватает, чтобы платить и аренду, и зарплату?

— Я же получаю авторские гонорары! Все вкладываю в театр, и сейчас я нищий человек. Раньше мои пьесы больше ставили, особенно кормил «Современник». А сейчас гонорары поступают реже. Но тысяч сорок в месяц я все-таки получаю. А спонсоров нет. Спонсоры — люди богатые, им нужно, чтобы, когда придут в театр, то был бы буфет, коньячок, мрамор. Что им делать в подвале?

— Я вот чего не понимаю. Когда-то Театр драмы располагался в здании, с которым связаны театральные легенды — там играли Петипа, Ильин, Токарева, Амман-Дальская, великие мастера... Но театру построили новое здание, и в старом теперь торговый центр. А в городе катастрофически не хватает театральных помещений!

— Когда я захожу в этот торговый центр «Успенский», у меня сердце переворачивается. Я же вырос на этом театре, всех его звезд помню, мы там вместе играли. Но что-то провернули, продали, перепродали — бандитизм несусветный! Входишь в магазин: вот тут была сцена, тут моя гримерка, а теперь продают ботинки. «Придут ироды и будут в ваших храмах коней держать...»

— А малая сцена в новом здании Театра драмы, где вы одно время играли?

— Я просил отдать ее мне, приводил в пример «Балтийский дом» в Петербурге, где сосуществуют несколько театров. Но директора все время менялись, и это страшно, когда неуч лезет в творческие дела. Я терпел, но больше не смог, и мы разошлись.

— Вы сказали, что вас любят в городе — почему же театр на птичьих правах?

— Да, любят. Хотя, говорят, любовь — это поступки.

— А на гастроли ездите?

— Недавно ездили в Пермь, за пять дней сыграли одиннадцать спектаклей. Утром детский, вечером взрослый, а в десять вечера играем наш новый проект — Театр в бойлерной. Мы — как дерево на скалах: любое место нам годится. Эта бойлерная пользуется громадным успехом, я даже не ожидал. А актеры там играют бесплатно. Я им сразу сказал: у меня нет денег.

— Им что, интересна сама идея?

— Конечно, ведь такого нет нигде. Ободранная грязная комната, стоят какие-то механизмы, люди сидят на ступеньках...

— Вы были актером Театра драмы. И вдруг стали писать и ставить пьесы. Как это произошло?

— Я писал рассказы и играл главную роль в пьесе «Остановите Малахова». Видите портреты на стене? Это я в роли. Их по ходу действия опускали над сценой, когда меня сажали в тюрьму.

— А это кто их так обцеловал?

— Наши актрисы. Так вот, я играл эту роль, а рассказы печатали местные газеты. В 83-м меня выгнали из театра за пьянство. И буквально на следующий день я получил вызов из Литинститута, куда отправлял свои рассказы. Я поехал и поступил на курс к писателю Вячеславу Шугаеву.

— Мой однокурсник...

— Правда? Потрясающе: мир все-таки тесен. Он был замечательный человек. У меня было два мастера в жизни: Шугаев и Вадим Николаев, режиссер телевидения, тоже уже умер...

— И его я хорошо знал — мы вместе работали на телевидении. Тесен мир... А чему вас учил Слава Шугаев?

— «Не пиши пьесы — они у тебя не получаются». Но я его не послушал и все-таки начал писать пьесы. И уже первую —

«Играем в фанты» — поставили сто театров России! Это было самое начало перестройки, понадобилась новая драматургия, и я стал богат, бросил пить, писал пьесы и Литинститут закончил уже членом Союза писателей. Поэтому я очень благодарен Театру драмы за то, что они меня выгнали и подвигли поменять жизнь. А потом они выгнали мой театр, и теперь у меня есть свое помещение. Так что, несмотря на все сложности, я счастливый человек. У меня есть свое дело, и это радость. А сложности — я думаю, утрясутся, все будет как надо.

«ВЫЛИТЫЙ ЧЕХОВ»

— Вы жили в Германии…

— Полтора года. Меня пригласили в Штутгарт на стипендию, а потом позвали актером в гамбургский театр.

— Странно — звать русского актера в немецкий театр!

— Там задумали новый проект по Чехову «Остров Сахалин». И нужен был исполнитель роли Чехова. Режиссеру показалось, что я похож. Надел пенсне и шляпу — все ахнули и захлопали в ладоши: вылитый Чехов, говорят.

— Вас активно ставят в Германии, вы там играли. Для многих это был бы шанс остаться. Здесь у вас одни неприятности — не было соблазна уехать из Екатеринбурга? Ну, хоть в Москву.

— Соблазн был. Но куда я дену свою квартиру, свои книги и своих кошек — девять штук?

— Девять?!

— И еще черепаха. Как я все это перевезу? И потом… Я хорошо поездил по свету и понял, что лучше, чем здесь, мне нигде не будет. Здесь дом, здесь я как рыба в воде. Захожу в магазин — продавщица спрашивает: ну как дела в театре? Все меня знают, все улыбаются, здороваются. А что в Москве? Столько людей, которые здесь были на виду, там просто исчезли! Нет, уж где родился — там и сгодился, живи, где тебе тепло!

— А как же возможность работать? Если здесь ставят палки в колеса...

— Нормально, я уже привык.

— Осада вашего подвала еще не снята? Как это вообще началось?

— Я проснулся рано утром — звонил сторож из театра: «Бегите сюда, тут люди в камуфляже нас гонят!» Прибегаю. Стоят люди из частного охранного предприятия «Гюрза» и не пускают. Вызываю милицию и чудом прохожу внутрь. Заявляю, что из театра не выйду. Звоню в Министерство культуры, Росселю, в Госкомимущество, депутатам, журналистам. Вскоре у театра была вся пресса и все каналы телевидения, и я в кадре из-за решетки матерился. Артисты прибежали, и как только «Гюрза» на секунду отвернулась, через черный ход, о котором охранники не знали, проникли в театр. Тридцать человек. И тоже: «Мы отсюда не уйдем!». Главный принцип — ни на что не соглашаться: «Ночевать здесь будем!». Нам стали носить сигареты, воду, пищу, тут были коллеги из всех екатеринбургских театров, зрители, пресса... Наутро пришли чиновники и опять стали судить-рядить, а к вечеру составили мирный договор. Он не имеет никакой юридической силы, но наши противники поняли, что они бессильны: мы сдохнем, но отсюда не уйдем. Потому что мы защищаем свою сцену, свое дело.

— И чем же сердце успокоилось?

— Ждем... Но как все кончится, не знаю. Чтобы вызвать частное охранное предприятие, нужны огромные деньги, которых у наших оппонентов нет и быть не может. Так что, говорят, за всем этим стоят какие-то бандитские группировки. Все-таки помещение в центре города, его можно приспособить под ночной клуб. Но я так рад, что меня поддержали и актеры, и зрители, и коллеги! Два спектакля пришлось отменить — так зрители звонили и говорили, что возвращать деньги не нужно. В таких ситуациях и проверяются люди.

— А как реагировал Союз театральных деятелей?

— Оттуда никто не позвонил. Они, как всегда, в стороне.

— Ваши пьесы — исчадие российской реальности. Как эту экзотику воспринимают в Германии или Швеции? Способны ли они врубиться в наши проблемы?

— Нормально воспринимают. Пьесы у меня очень хорошие: есть исходное событие, завязка, кульминация, развязка — все, что нужно публике. Сначала все смеются, а потом плачут. За этим и ходят в театр.

— Пьесы хорошие, согласен. Причем сначала поддаешься обаянию сленга, которым вы не то что злоупотребляете, но употребляете обильно. А потом вдруг все опрокидывается в совершенно чеховскую стихию — с пространными монологами, с самоистязанием, с неожиданной интеллигентностью героев. Как вам удалось это все снова ввести в обиход?

— Я, конечно, сделал в жизни много ошибок. И написал очень много говна. Есть, может быть, четыре-пять хороших пьес, которые, наверное, проживут какое-то время. Во всяком случае, «Мурлин Мурло» идет уже пятнадцать лет. Я только что ездил на премьеру в Польшу — там меня тоже любят и много ставят, чуть ли не в каждом театре идет и «Мурлин Мурло», и «Рогатка», и я чувствую, что это не устарело совсем. Ну просто хорошие пьесы. Но много говна — ведь, когда пишешь, ты свои победы от поражений не можешь отличить. И те, кто когда-то прочитали одну плохую пьесу, уже припечатали меня клеймом: чернушник, порнушник. И больше читать не хотят. Это моя вина: не надо было этих птичек выпускать из рук. Но они разлетелись, и теперь ничего не поделаешь.

— «Амиго» пьеса хорошая или плохая?

— Не знаю. Я года два назад ее написал и с тех пор не перечитывал. Когда писал — плакал. А что?

— Мне она очень нравится. Но вот что интересно. Вы человек театра и знаете его возможности. Как же вы надеетесь воплотить на сцене эти огромные ремарки, где место действия описывается во всей натуральности. Там и пекарня на солнцепеке, и угол дома, и прохожие на тротуаре, и люди на останов-

ке, и сложная квартирная география. И еще три кошки, которым поручены важные роли. Они должны в нужный момент поднять хвост трубой или улечься на норковой шубе. Это все симпатично, но невозможно для театра. «Амиго» ставили?

— Нет. И вряд ли кто поставит.

— Кошек не нашли?

— Не знают, как подступиться. Тут же нужно найти сценический эквивалент, создать художественный мир, где все это будет угадываться. Мое дело — создать атмосферу, и я рассчитываю на неглупого режиссера. Хотя таких почти не бывает. Когда я ставлю свои пьесы, я же не следую ремаркам тютелька в тютельку, а что-то придумываю. Наш поэт Борис Рыжий говорил: поэзия — зона высокой частоты, а драматургия — низкой. Мне это было очень обидно. Вот уже третий год провожу конкурс пьес «Евразия» — везде: вышел в левую кулису, вдали светит фонарь. Все подробности есть, а художественного мира нет. Я на первую ремарку затрачиваю месяцы. Шугаев учил: первая фраза должна быть такой, словно раскаленное шило вошло в мозг читателя. Мне важно, чтобы герой уходил не в левую кулису, а в беседку или к морю, чтобы читатель понимал, что мир не ограничивается четырьмя стенками. Поэтому и придумываешь кошек, и собак, и мальчиков, которые сидят напротив, курят. И героиня на них смотрит — тут и ощущение весны на улице, и желание быть снова молодой. Режиссеру нужно найти, как передать это состояние, но у нас же режиссеры какие? Я же вижу, как они репетируют: пойди налево, пойди направо…

УРАЛЬСКИЙ ПАРЕНЬ ГОГОЛЬ

— А почему бы вам не показать дорожку? Вы ведь ставите свои пьесы?

— Я ставлю, показываю. А что — у меня хорошие спектакли. «Ревизор» — шикарный спектакль, мне за него не стыдно.

— Тоже вы написали?

— Написал современный уральский драматург Николай Васильевич Гоголь. В афише же написано: «Коляда-театр» ставит пьесы современных уральских драматургов. Он абсолютно уральский драматург.

— Как и Шекспир? Я видел у вас в афише «Гамлета».

— В этом театре все, что талантливо, — то и ставится. Когда еще работал в Театре драмы, поставил «Корабль дураков» — вот хороший был спектакль!

— По фильму Крэймера?

— Нет, у меня есть такая пьеса. У меня и «Моцарт и Сальери» есть, и «Сказка о мертвой царевне». В «Корабле дураков» на сцене было 120 квадратных метров воды и еще яма три на четыре, куда актеры прыгали. Такая была конфетка! Брызги летели в зрительный зал. Восемь лет шел спектакль!

— А в другом спектакле в зрителей летит земля... Вам не предлагали писать для кино или телесериалов? Или вам дорого непосредственное взаимодействие зрителей с водой и землей?

— Предлагали много раз. Я отказываюсь. Не хочу. У меня был опыт в кино: в 1991 году сняли по моему сценарию фильм «Курица», там играли замечательная Гундарева и замечательная Крючкова. Но я писал трагикомедию, а поставили водевильчик. В театре можно что-то поменять, а тут уже снято на пленку и ничего не изменишь. Да и общение с киношниками мне не понравилось. Теперь звонят, просят, я отказываюсь. Хочу заниматься тем, что интересно.

— Вы предложили свой тип драматургии, свои темы, свою лексику, своих нетрадиционных героев. Со всем этим были проблемы?

— Конечно. Почитаешь о себе в Интернете — я бездуховный матерщинник. После «Клаустрофобии» одна газета написала, что режиссеру место у параши. Так вот, запросто. Это о спектакле, на котором люди плачут. Другая газета написала, что Коляда — это ужас, летящий на крыльях ночи.

Третья: «Гореть ему в аду!». И за что — непонятно. Это несправедливо, человек не может так говорить. Можно сказать то же самое, но другими словами.

— Но они же тоже хотят изъясняться ярко.

— А мне-то каково!

— Вы-то пишете, что вам хочется.

— Я никого не трогаю. Виктюк мне как-то сказал: это же пишет кухарка, против которой я поставил спектакль! Иди, кухарка, вари свои борщи…

— На вас все-таки действует критика?

— Очень. Ну что вы! Я же не могу объяснять им, что так, как я люблю Россию, мало кто любит. И что я духовный. Читайте пьесы, там же все написано! Если ты неглупый человек и у тебя сердце открыто, ты все поймешь. И не станешь обвинять меня в том, чего нет. И никого я не хочу эпатировать или шокировать, никогда об этом не думал.

— Духовность теперь стали отождествлять с религиозным сознанием, это понятие приватизировали верующие. Вы человек верующий?

— Я церковь у себя на селе на свои деньги построил. Но постов не соблюдаю и в церковь не хожу. Просто знаю, что Бог — это любовь, и в это надо верить. А у нас духовность понимают так: надо ходить по улицам в черном, отрастить бороду и всех целовать взасос. Но любовь к России все-таки выражается иначе. Не только битьем поклонов. Что-то делать надо для России!

— Чему вы учите своих студентов? Драматургии ведь научить невозможно, и я не очень понимаю, чему вас учил Шугаев.

— Он смотрел на нас как на котят. Кто выплывает — выплывет, а не может — туда и дорога. А в чем учеба заключалась? В те времена я не знал, кто такой Набоков, он же только в списках ходил. А Шугаев все время говорил: помните — у Набокова? Я и заинтересовался, достал «Лолиту» в фотокопии — целое открытие. Даже сам ее перепечатал — не верил, что когда-нибудь издадут. Каждое набоковское слово пощупал на машинке — вот

это была школа! Шугаев мог поправить мировоззрение. Что и я сейчас делаю со студентами. Говорю: это хорошо, а это — очень плохо. И если у кого удачная пьеса — могу помочь ее протолкнуть. Вася Сигарев написал пьесу, я ее по театрам носил: почитайте. У него она называлась «Падение невинности», а «Пластилин» — это мое название. Помочь талантливому я могу, но если человек бездарен — не стану же я с дерьмовой пьесой по театрам ходить, меня засмеют.

— Подражают учителю?

— Конечно. Они же видят, что я и успешен, и зарабатываю чего-то там. Подражают, а потом идут дальше. Как я в свое время был в восхищении от Вампилова, Петрушевской и первую пьесу написал как «Подражание Вампилову в двух частях». Но потом подражать перестал.

— Вот эта ваша театральная крыса по имени Гойко Митич — в чем ее функции?

— Играет Мышиного короля в «Золушке», а в «Малыше и Карлсоне» им пугают фрекен Бок. Дети очень смеются.

— А какова функция девяти кошек? Они вдохновляют?

— Кошки — это мир, дом, покой. Хотя и шерсть, и грязь, но все равно — мир и дом. Так получилось. Они пришли сами, я их и подобрал, а потом они начали плодиться...

КОГДА МЫ БУДЕМ МОЛОДЫМИ...

— С актерской профессией вы завязали?

— Почему, я играл в «Ромео и Джульетте», спектакль даже получил «Золотую маску». Играю Тень отца Гамлета. А когда актер не смог прийти на детский спектакль, мне пришлось сыграть Короля в «Золушке». А вообще я не хочу играть.

— Вы что, не любили это дело?

— Я очень люблю своих актеров, но это не профессия, а диагноз. Я среди них почти не встречаю художников — людей,

которые понимают, что такое театральный процесс. Для них существует только «я на сцене».

— А как вы умудряетесь совмещать театр еще и с работой в толстом журнале?

— Сегодня репетиций не было — пошел в редакцию, номер сложили. Шесть лет назад, когда у меня еще не было театра, мне позвонили и сказали, что журнал умирает. А у тебя, мол, имя, спасай журнал. Я подумал, что буду теперь при должности — все-таки главный редактор. Буду сидеть как свадебный генерал, и мне все будут подносить. Прихожу в первый день на работу, а там милиция — украли из бухгалтерии компьютер. С потолка капает. Тираж 274 экземпляра, хотя когда-то был 120 тысяч. Денег нет, и в ближайший номер — ни одного материала. Я понятия не имел, что со всем этим делать. Потом придумал акцию «Спасем "Урал"!», собрал журналистов, обратился к общественности. По библиотекам ездил, журнал по киоскам развозил, по радио выступал, писателей сзывал. Всех выгнал и набрал новую команду. Так понемногу стало что-то делаться, и сейчас тираж — 3 300, объем увеличился, рукописей море. Сейчас все отремонтировано, чистота и порядок. Выходим вовремя и сделали номер к 60-летию Победы. Подписчики по стране появились. В Интернете присутствуем на двух адресах. Теперь все идет уже и без меня. Так что я оттуда скоро уйду. Потому что писатели меня достали. Они уже все старые, но хотят печататься. Пишут «под молодежь» — и про траханье, и про всякое такое. Звонят в два ночи или в шесть утра, и каждый раз Коляда плохой — потому что не печатает. Приходит 75-летний писатель: у меня юбилей! Читаю: «Она взяла его елду и поломала через колено». Нельзя, говорю, в вашем возрасте такое печатать. Но это, отвечает, так современно! Скандал был ужасный, пришлось публиковать, хотя все там убрано и переделано. Это ужасно: приходит дурак, но член Союза писателей, и поэтому ему нельзя отказать!

— И это я тоже могу напечатать?!

— Конечно. Мы же откровенно говорим!

ПРИДЕТ СЕРЕНЬКИЙ «ВОЛЧОК»

Культура «новых варваров»

Фильм «Волчок», режиссерский дебют драматурга, ученика Коляды Василия Сигарева, появился в октябре 2008 года и окончательно подтвердил: в нашем кино — период «нового варварства».

Что я имею в виду под «варварством»? Ничего негативного. В нем есть резерв новых сил и стимулы для развития. Но оно ниспровергает все привычные устои так называемой культуры. И воздвигает свои.

Культура всегда считалась продуктом людей искусных и образованных. К ней нужно было тянуться, до нее нужно было дорастать, повышая свой культурный уровень до неких общепризнанных стандартов.

Гуманизм входил в нее не только важной, но и базовой частью: трудно было вообразить культурное явление, направленное против человека и его моральных ценностей. «Гений и злодейство — две вещи несовместные...»!

Театр, музыка, изобразительные искусства, кино и праматерь всего — литература — в той или иной степени облагораживали жизнь, воздвигали ее на котурны, добродетели и пороки делали рельефней, чем они есть. Улицы со сцены говорили языком поэзии, музыки, романтики, высокой трагедии. Искусство и жизнь разделяли рама, рампа, стекло книжного шкафа. Время от времени граница размывалась, но она была.

Культуре нужно было учиться. Не только производству предметов и явлений культуры, но и ее восприятию. В ней множество священных коров, априори признанных эталонными. То, что Толстой не любил Шекспира, школьными учителями подавалось как прихоть гения: ясно, что безупречно велики оба.

Все это летит кувырком на наших изумленных глазах.

Лет двадцать назад пьесы Людмилы Петрушевской поражали новой правдой, прорывом на сцену живого уличного

языка, который казался эстетически не обработанным — натуральным. Давно ясно, что это тоже была поэтика, художественный концентрат. Зрителей спектакля Романа Виктюка «Уроки музыки» ничто не отделяло от актеров, но грань существовала: цензура нравов могла спать спокойно — каждый персонаж знал дозволенную меру натуральности.

Когда рухнул СССР и страну затопила волна тотального отрицания прошлого, закачались и быстро обрушились авторитеты — те самые священные коровы. Справедливо это или нет — вопрос важный, но другой. Ко многим авторитетам все равно вернемся — как к ценностям, без которых мир тусклее.

Входивший в моду режиссер Кирилл Серебренников заявил, приступая к постановке «Мещан», что не смотрел и не хочет смотреть классический спектакль Товстоногова — высшую точку, до которой когда-либо поднимался русский театр. Думаю, лукавил, все же смотрел. Но ему был важен жест: я тот кот, что гуляет сам по себе! Законы мне не писаны.

Игра в «варварство» помогает быть независимым.

Еще дальше пошла Гай Германика: гордо заявила, что учиться у мастеров кино не намерена, как и учиться вообще. Мне это несимпатично, как и псевдоним, взятый из истории с Калигулой, — потому что душевная необразованность провокационно отозвалась в ее кино. Но две точки в развитии — уже тенденция.

Еще несколько лет назад сетовали: искусство не смотрит дальше Садового кольца! И вот все молодые режиссеры дружно ринулись подальше от московских реклам — в Коктебель («Коктебель»), в Златоуст («Игры мотыльков»), в воинскую часть («Солдатский декамерон»), черт-те куда («Возвращение», «Изгнание», «Свободное плаванье», «Как я провел этим летом», «Бубен-барабан»), а если снимают Москву, то такой «спальный район», в котором и бодрствовать страшно («Сумасшедшая помощь»). С исчезновением московских реклам на экранах стало темнее и мрачнее — жизнь за пределами Садового кольца воспринималась как «чернуха».

А тем временем уже совершенно сложилась новая драматургическая школа на Урале — с основоположником и лидером в лице Николая Коляды. Сегодня она вносит в жизнь театра и кино акцент не просто заметный, но и определяющий. Так когда-то культура Одессы породила течения в русской литературе, музыке, театре и кино. Теперь пришел черед Екатеринбурга. Оттуда приходят самые репертуарные пьесы, их ставят в стране и в мире. Сигарев стал первым драматургом, живущим за пределами Англии и получившим из рук Тома Стоппарда британскую награду «Evening Standard». Практика театра быстро проникает в кино и его заражает. Уральский акцент в кино уже был отмечен призами Венецианского фестиваля («Первые на Луне» и «Овсянки» Алексея Федорченко), его присутствие закреплено Гран-при «Кинотавра» и Гран-при фестиваля в Португалии («Волчок» Василия Сигарева).

С Урала, из Свердловска-Екатеринбурга и прежде приходили мастера в большое кино — Григорий Александров, Иван Пырьев, Владимир Мотыль, Юлий Карасик, Владимир Хотиненко. Но акцент возник только сейчас, с приходом этой «новой волны» — того, что я называю «неоварварством». Его родовая черта: самая первичная культурная закваска. Его главный посыл: я не знаю и не хочу знать законов искусства, я полагаюсь только на интуицию. Его интуитивная цель — показать: «всюду жизнь». В этой жизни оказалось больше правды. И, что удивительно, — света.

Эта правда шокировала. Ее принимали за фотографическую. Замечательный театральный критик Алена Карась призналась мне, что по пьесам Коляды она составила представление о Екатеринбурге как городе беспросветно унылом, где живут пришибленные безнадегой люди. И была искренне изумлена, когда впервые туда съездила и убедилась в столичном размахе, ритме и блеске культурной жизни этого города. «Фотографическая правда» все равно оказалась такой вот правдоподобной поэтикой. А в поэзии свет есть всегда.

Василий Сигарев с «Волчком» являет собой чистейший образец торжества этой новой художественной интуиции —

неотесанной и вообще не терпящей огранки. Образец, не замутненный ни чрезмерным знанием образцов, ни ученическим трепетом перед авторитетами. Сигарев легко и непочтительно жонглирует священными именами и может заявить, что Шекспир ему неинтересен, а Чехов кажется снобом. Тысячи его предшественников по искусству, даже разделяя эти чувства, постеснялись бы об этом сказать — он говорит спокойно, без комплексов, даже без полемического вызова. Имеет право: его «Волчок» сделан на том уровне профессионализма, какой не снился многим профи.

«Варварство» несет ту независимость от стереотипа, которой остро не хватало искусству. Питомцы ВГИКов на такое уже неспособны, и лучшие фильмы последних лет сделаны людьми, пришедшими «со стороны».

Из поколения в поколение передавалась убойная фраза Фаины Раневской. Некая девица призналась, что Джоконда не произвела на нее впечатления, Раневская ответила: «Милочка, эта дама может уже сама выбирать, на кого производить впечатление». Фраза емкая и точная, как сама истина. Но и эта истина теперь отменена. До искусства более не нужно «дотягиваться». Его нужно видеть в себе, его нужно делать по своему разумению, вообще не оглядываясь назад. На том стоит «новое варварство».

На пресс-конференции Сигарева спросили, не считает ли он себя последователем Робера Брессона, а «Волчок» — вариантом «Мушетт». Из ответа стало ясно, что это имя Сигарев слышит скорее всего впервые. Из фильмов, на которых он рос, он назвал мне «Спартака», «Калигулу», «Однажды в Америке» и «Иди и смотри» — крайне диковинное сочетание. Но из примерно такого же набора (исключая разве что картину Климова) вырос Квентин Тарантино — человек, тоже не знающий некоторых базовых категорий, но от этого только выигравший. Несомненный адепт «нового варварства», произраставшего в мусоре видеолавок.

Сигарев рассказывает, что рос в Верхней Салде, где нет театра, и в театр впервые попал в Екатеринбурге — на премьеру своей пьесы. Я спросил, как можно написать пьесу,

вообще не представляя себе театр и его законы. И осекся: законы Сигарев не признает. Законы — это странность: они только сковывают автора.

И это правда. Любой настоящий творец ломал стереотипы, которые были кем-то узаконены, а потом оказывались хламом. Другое дело, что лучше разрушать не вслепую и не весь мир сразу — а осознанно и осмысленно. Но интуиция тоже сильная штука, да и более естественная для художника. А интуиция у этой компании, судя по всему, безошибочная. Откуда-то из земли добытая — той, где они выросли и живут.

Возможно, это качество и почуяли театры мира, когда вдруг стали наперебой ставить диковинные, на взгляд корявые, но невероятно притягательные пьесы, где не поддается переводу текст, но не требует перевода новая универсальная правда.

Свой художественный мир Сигарев уверенно складывает из впечатлений своей жизни и жизни своего окружения. Как и его учитель Коляда, умеет слышать голос улицы — не улицы вообще, а именно уральской, с упертыми, жесткими, замкнутыми интонациями людей «глубинки». Не Екатеринбурга даже с его мощными культурными традициями, а той же Верхней Салды или Нижнего Тагила — городов заводских, ничем не изнеженных. В эту речь самым естественным образом вошел мат, он шокирует нервных зрителей и заставляет снова думать о правомерности «чернухи». Но это не магнитофонное производство, а тоже — поэтика. Концентрат, способ создать художественный образ. Это литература. Так, как говорит девочка-«волчок», не говорят в жизни, да и нигде не говорят, — только у Сигарева. И только он знает, как в этой корявой, слух режущей речи смогло угнездиться чувство щемящей незащищенности и абсолютного одиночества в мире, откуда выкачана любовь.

Необычна сама история фильма. Актриса Яна Троянова рассказала мужу о своем детстве — одиноком, заброшенном и оттого до предела ожесточенном. «Я никогда никому не рассказывала — а тут испытала настойчивую потребность. Мне надо было освободиться».

Освободиться от груза пережитого.

Она окончательно освободилась, когда сыграла в фильме роль собственной матери, заодно наговорив закадровые монологи девочки-«волчка». Свои монологи. Свои воспоминания.

В этом отличие картины от десятков других, сделанных по долгу профессии — выучки, тренажа, овладения ремеслом. Она сделана в силу потребности выговориться. Эта доверительная, дневниковая, исповедальная интонация и придает абсолютно расчеловеченным персонажам и событиям фильма человечность.

Кинематограф-дичок, выросший на пустыре, без признаков культивации. Кино как способ освободиться от душевного груза. Это все могло появиться только в нулевые годы нового века, когда любительская видеокамера позволила делать кино практически каждому желающему. Когда процесс изготовления фильма стал менее сложным, чем написание дневника. Это уже началось, и рано или поздно должен был явиться стихийный талант, который использует эти новые возможности для прорыва в такие дебри души и интимности, каких каноническое кино не знало. Играючи, без всяких профессоров и теорий, овладев мастерством делать фильм.

Есть принципиальное различие между «новым варварством» и классической драматургией — будь то Арбузов, Розов или тот же Чехов. Там в основе — муки самоанализа, выраженные вербально, на интеллектуальном уровне. Вопрос: «Почему мы такие?» — был ключевым. У «новых варваров» самоанализ отсутствует, герои к осмыслению чего бы то ни было неспособны. Интеллект выкачан из жизни вместе с любовью, люди движимы инстинктами. Образы животных в новейших фильмах постоянно появляются в прямой параллели с миром людей (хряк в «Сумасшедшей помощи» Хлебникова, задыхающиеся волчата и ежик в «Волчке», одушевленная природа Севера в «Как я провел этим летом»). Иррациональность поступков — движущая сила фабул («Волчок», «Как я провел этим летом», «Счастье мое»). Диа-

логи перестали быть средством передачи идей, а стали выражением эмоций, в них не шевелится, не движется мысль. Прежняя драматургия почти без потерь использовалась радиотеатром, из драматургии новой радиотеатр не построишь. Ее открытие — в способности вызывать сочувствие на ином, первичном, инстинктивном, животном, неформулируемом уровне. «Варварам» удалось нащупать глубинный нерв зрительского организма, который прежде мирно дремал.

«Волчок» Сигарева действительно способен совершить переворот в душе. Исполнительница главной роли Яна Троянова рассказывает, что особенно сильно фильм действует на мужчин: они порываются тут же, после сеанса, позвонить своим детям. На вопрос, верят ли авторы, что кино да и искусство вообще, могут делать людей лучше, супруги Троянова и Сигарев уверенно отвечают: да, конечно. «Если хоть на четверть часа человек вспомнит о своем долге перед детьми — значит, уже стоило делать картину».

Сигарев не знает, что модно было бы ответить прямо наоборот. И очень хорошо, если не знает. Еще лучше, если знает, но моду игнорирует, как Шекспира и Чехова. Совершенствует мир и себя как может и как умеет.

СЕРИЯ ДВЕНАДЦАТАЯ: СИНЕМАНСКАЯ

МЫ — УСТАВШАЯ НАЦИЯ

Мои отношения с кинематографом Александра Сокурова всегда были довольно сложными. Ясно, что перед нами — явление крупное, но как бы замкнутое в себе и на себе. Даже официальный сайт мастера назван с принципиальной отстраненностью от прочего мира: «Остров Сокурова». Не менее ясно я чувствовал и его определенную искусственность, сконструированность, часто граничащую с фальшью. Так бывает у творцов, способных фанатически отдаваться какой-то осенившей их идее и поверивших в свое миссионерство. Такое кино напоминает лабораторию, где алхимик вываривает свои личные краеугольные камни мироздания. И только время показывает, стало ли это художественным или общественным открытием.

Подгоняя мир под свои концепции, алхимик не всегда заметит, как обнажается его простодушное лукавство. Сокуров постоянно декларирует свое равнодушие к тому, есть ли у него зрители, но эта декларация опровергается его же тезисом: «Я при помощи кино с миром общаюсь». Общение предполагает собеседника: «вывернись наизнанку, но не кричи в пустом зале», — говорил знаменитый коллега Сокурова. И на самом деле, Сокурова больно ранит, когда зритель его не понимает. Это чувствуется в его выступлениях после сеансов. На любую простодушную просьбу объяснить

непонятое он раздраженно говорит: «Не понимаете — это ваши проблемы. Я все сказал в своем фильме».

Вину за это непонимание Сокуров возлагает только на зрителя. Заботиться о контакте он не считает нужным. Поэтому так колюч и взъерошен, так агрессивен по отношению к дотошным журналистам, которые ответно его недолюбливают. После премьеры «Отца и сына» на Каннском фестивале разгорелся скандал, когда критики на пресс-конференции впрямую спросили его о сексуальной подоплеке фильма — отчего, мол, отношения отца с сыном поданы так чувственно? Реакция режиссера была неадекватно бурной: вы всё понимаете в меру своей испорченности! Естественно, наутро он получил самые ядовитые отчеты в фестивальной прессе.

Пламенная идея часто слепит глаза. Задуманная Сокуровым «тетралогия о людях власти» интересна по затее, но исторически неубедительна: реальные деятели — Гитлер, Ленин, японский император Хирохито — здесь служат функциями, аргументами в философской игре. И перестают быть живыми. Неприятие этих картин на фестивалях в Канне и Берлине — это неприятие самой идеи использовать реальные исторические фигуры в качестве доказательства тезиса. «Как можно отыскивать человеческие черты в таком монстре, как Гитлер!», «Как можно низводить Ленина до жалкого полубезумного существа!» — донимали меня вопросами зарубежные коллеги. У них были свои основания: ни Ленин, ни Гитлер, какими они предстали в фильмах Сокурова, не могли бы стать ключевыми персонами века. Нам показали распад личности, но тайну растлевающей силы власти не открыли, природа зла столь глобальных габаритов не стала яснее. На экране мельтешила человеческая мелочь, которую некая сила где-то за кадром необъяснимо раздула до масштабов главных тиранов XX века.

Но и раздражение художника, его ожесточенность можно понять. То, что для кинофестиваля и тем более для коммерческого проката — бизнес, для Сокурова — миссия и поступок, плод многолетних размышлений.

Наш разговор состоялся в Канне 1999 года сразу после премьеры его картины «Молох». Прием фильма на фестивале был смешанным: зал быстро пустел, но прокатчики многих стран проявили интерес. Награды удостоился только сценарий Юрия Арабова, и Сокуров на торжественную церемонию не приехал. А пока еще есть надежды на понимание и успех, Сокуров открыт для общения, и я записываю этот разговор любительской видеокамерой. Беру крупным планом всегда скорбное лицо режиссера, и он печально размышляет в кадре. Зная, что вопросы обычно раздражают Сокурова, сбивают ход его мысли, стараюсь свести их к минимуму. Это почти монолог, значение которого с годами, мне кажется, возрастает. Спустя десять лет изменилась страна, возможно, изменился Сокуров, какие-то его планы, которыми он поделился, так и не были реализованы. Но проблемы, которые он тогда затронул в этих своих «размышлениях в кадре», стали только актуальней, а его наблюдения кажутся всё более провидческими.

ДРУГАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

— Вы только что говорили с японскими прокатчиками. Что они думают о вашем фильме?

— Они считают, что это одно из самых серьезных предупреждений, которое можно сделать современному человеку. Что в картине есть масштаб частной жизни и есть масштаб исторического расследования. Не мне судить, насколько это справедливо. Картина, на мой взгляд, проще, она более бытовая.

В Азии мало знают об европейском мире, европейской истории. Мы мощно разделены. Разделение мира вообще очень значительно. Причем оно имеет не абстрактно-гуманитарный, а вполне практический характер. И рождает какие-то необратимые процессы. Например, фашизм, нацизм для Японии явления сугубо исторического характера.

— Меня поразило, как в Канне реагировали на вашу картину — просто не захотели услышать то, что в ней заложено.

— Это понятно. Мы по многим основополагающим позициям очень разные. У нас разная история, разная интуиция, разные культурные традиции. Наша культурная традиция — традиция синтеза. В Европе — это традиция анализа. Но есть вещи, которые аналитическим путем не постигнуть. Анализом нельзя осмыслить, например, Достоевского. Только синтезом, собиранием. Он существует в единстве, и его нельзя разлагать на части. Точно так же нельзя анатомировать и сам русский язык.

У европейцев другие инструменты жизнеописания, жизнеисследования. Там это — дробление. Но если дробить, то нельзя понять такое явление, как нацизм. По крайней мере, нельзя понять, что это явление по-своему нормальное, заурядное, неромантическое, неэкзотическое. А им в Европе трудно понять, что зло заурядно, неромантично и неэкзотично.

С течением времени эта дистанция увеличивается. И это меня тревожит больше всего.

— Вы верите в особенность русского пути? И есть ли тут тропинки навстречу?

— Есть какие-то пересечения. Правда, очень кратковременные. Мы никогда подолгу не шли одной дорогой — непременно вдруг расходились в разные стороны. Даже совместная война с немецким фашизмом нас не объединила, а в каком-то смысле даже разъединила еще больше. Еще больше оттенила наши контрасты.

Для меня нет никакого сомнения в том, что мы пребываем в рамках какой-то другой цивилизации. Не хочу сказать, что это цивилизация другого качества, хотя, может быть, и так. Она находится где-то в стороне, справа или слева, и — позади, на какой-то исторический период отставая. Возможно, это отставание нормальное. Возможно, это признак уставшей нации. Японцев с русскими в какой-то степени объединяет эта усталость. Мы устали оттого, что непрерывно воевали, мало строили, мало создавали. Не вы-

работана народная идеология дома, домашней жизни. Даже мифологии такой у нас нет. И это ярче всего говорит о том, как мало у нас внутренних резервов. Здесь, я считаю, наша главная проблема — отсутствие спокойной, доброй, укорененной идеологии домашней жизни.

Второе — глубочайшая деформация сельского уклада жизни. Деформация в сторону вырождения — такая бывает характерна для народов, чрезвычайно отставших от цивилизованного развития. Так вырождаются племена где-нибудь на островах Гвинеи — потому что их отставание от общей цивилизации очень велико. Вот и сельский житель России, который есть отдельная часть нашего народа, сейчас находится в состоянии падения, пикé. Это очень опасно.

— Но ваша печаль, если я вас правильно понял, связана не с проблемами Запада, а с нашими проблемами.

— Конечно. И фильм «Молох» впрямую с этим связан. Мы ведь всегда, во всех обстоятельствах пытаемся искать какую-то опору — это естественно. Например, в европейской истории. В истории с нацизмом меня беспокоит то, что он родился и получил такое грандиозное развитие именно в рамках европейской цивилизации. Это очень серьезный сигнал. Он означает, что европейская цивилизация на самом деле никаких гарантий дать не может. Путь, которым идут европейские общества, ни в коем случае не гарантирует от падений. И если мы пытаемся примерить к себе какие-то критерии европейской жизни, то мы должны помнить, что европейцы, несмотря на твердые традиции, на многочисленные культурные и исторические прививки, которые им были сделаны, не смогли уберечься от нацизма.

Нацизм я понимаю как нравственное падение огромного количества людей. Дело ведь не в Гитлере. Гитлер — больной, несчастный человек. Несчастный глобально, от рождения до смерти. Дело в том, что нацизмом оказались заражены миллионы злых, жестоких людей.

— Время показало, что это уже касается и нашей страны...

— Мне кажется, по характеру своего поведения, и в социальном, и в ментальном смысле, мы очень предрасположены

к нацизму. Я постоянно бываю на юге России, внимательно наблюдаю за поведением людей, и мне иногда просто страшно становится — так все похоже, так близко. Моральное и социальное унижение, падение культуры. И какое малое значение имеет в жизни этих людей даже такая категория, как государство. Еще более малое значение в жизни российских людей имеет культура. Не могу забыть, как множество раз я был свидетелем крайне резкой реакции людей на симфоническую музыку. Такой злобной реакции на звучащих по радио Шостаковича, Прокофьева или Чайковского я, наверное, никогда не забуду. Это одно из самых печальных впечатлений от моей родины. Нежелание понимать, нежелание думать. Постоянное стремление перевалить часть своих гражданских обязанностей на чьи-то плечи.

Казалось бы, русские люди по природе большие государственники — они все время об этом говорят. Но никогда об этом не думают. Странно. И очень тревожно.

ГЛОБАЛЬНАЯ ЛЕНЬ

— Вы неоднократно признавались в том, что кино для вас не является важнейшим из искусств. А что такое для вас кино? Способ передать людям свое чувствование, свое сознание?

— Не знаю, удается ли мне передать свое сознание... Может быть, это... Исследование? Пожалуй, нет, исследованием мои фильмы не являются. Как ни странно, это мой интерес к жизни. Чем, собственно, и диктуется эта для многих странная контрастность в выборе тем. Фильмы очень разные, и объекты внимания разные. Сначала это «Мать и сын» со всей рафинированностью этой картины, ее достоинствами и недостатками. Потом это жизнь военных в Арктике, теперь — Гитлер... Во Франции часто говорили, что они никак не могут вычислить меня как автора, угадать, что я буду делать в следующий раз. Некоторых это почему-то раздражает.

На что я могу совершенно искренне ответить: мой интерес к жизни выражается в этом. Мне не хватает ни финансовых, ни технологических средств, чтобы этот мой интерес к жизни превращать в какое-то особенное искусство. Потому что в кинематографе технология имеет большое значение. У меня таких возможностей не было и нет. Ни одну картину мне не удавалось снять до конца по режиссерскому сценарию — не хватало средств.

Но я этим живу. Как ни странно, я с помощью этой деятельности с миром общаюсь. Мне потому и трудно это все сформулировать и для себя определить — что это страшновато для человека. Нельзя так обращаться с собственной жизнью. А теперь я понимаю, что себе врать невозможно. И конечно, это попытка жизнь свою сложить, так ее организовать. Потому что эстетически кинематограф не представляет для меня сколько-нибудь единого мира, единой системы — как, например, литература. Для меня слишком очевидна примитивность его природы. Он для меня вторичен по сути своей. Я понимаю прекрасно, что у музыки кинематограф берет пластику оркестра и гармонию, у живописи — колорит, у фотографии — композицию... Он все время что-то откуда-то берет. И иначе существовать не может. Я уж не говорю о литературе, где он берет и сюжет, и характер организации мысли. Эта его неприкрытая, агрессивная нагота приводит меня в состояние растерянности.

К тому же есть еще одна очень серьезная проблема, которую я остро чувствую и как зритель, и как автор. Кино — явление очень волевое. Зритель садится в зал — и начинается насилие. Композиция моя, музыка моя, актеры мои, сюжет мой, темпоритм мой, обращение со временем мое. Я все время пытаюсь добиться того, чтобы меня было как можно меньше. Разными средствами. Или введением в картину реальных человеческих характеров вместо характеров драматургических. Или с помощью придания откровенно художественных черт тому, что обычно для многих людей связано с подробным документальным исследованием. Не знаю, насколько все это получается, но я пытаюсь. Я понимаю, что

это долгий путь, и так просто его не пройти. Нужно какое-то принципиальное открытие. В кино должен прийти человек, который это открытие сделает — попробует избавить кино от того, чем оно гордится.

Мы гордимся Эйзенштейном. Но я точно знаю, что кто-кто, а уж Эйзенштейн точно не оставлял зрителя свободным. Литература велика тем, что оставляет человека в рамках, в догмах культуры (что очень благородно), но дает ему все степени свободы. И при этом очень многого от человека требует. Мы ведь знаем, что читать — огромный труд. Это сложный процесс. Читать — тяжело физиологически, интеллектуально, нравственно. Смотреть — легче. Поэтому людей читающих год от года становится все меньше. И меня постоянно мучит сознание того, что своими фильмами я отрываю людей от этого процесса — из слов добывать образы, мысль, смысл. Словно я тоже участвую в разрушении обожествляемого мною гармоничного мира. Кино воспитывает глобальную лень. Души, совести, мозга. Воспитывает барские черты, потому что человек, который привыкает к изображению, начинает требовать смены картинок. А это уже хирургическая операция. И она означает, что у человека уже что-то усечено. У Тарковского в одной из картин о герое сказано: у него нет органа, которым чувствуют. И те, кто занимаются визуальными реализациями, этот орган удаляют. Именно они. Вырезают. Иногда — вырывают. И чем моложе человек, чем раньше его определили на этот операционный стол, тем больше шансов, что кто-то из кинорежиссеров этот орган у него вырежет.

Речь идет даже не об ампутации. Ампутация — видна, а это операция незаметная. И только потом обнаруживается, что человек уже неспособен чувствовать. Очень серьезная вещь. Пожалуй, серьезнее любой экологической проблемы. Все ошибки нашего общества, нашей цивилизации с этого начинаются: нет этого органа!

КЛЯТВА ГИППОКРАТА

— Вы уже знаете, чем будете заниматься дальше?

— Делаем видеоверсию «Молоха». Она будет серьезно отличаться от киноверсии, потому что будет ближе к литературной форме. Которая для меня предпочтительней. Это для меня следующий художественный шаг. Будет больше пространства, добавятся новые эпизоды, они уточнят черты характеров. Я имею в виду эпизоды с Евой Браун, с Магдой Геббельс, с Гитлером. Будет немного другая атмосфера. Появятся новые музыкальные компоненты. Короче говоря, это будет попытка несколько изменить эстетическую физиономию картины — применительно к другому формату изображения. Картина для большого экрана и картина для малого — совершенно разные вещи. Но и там и там произведение существует только при одном условии — если оно существует во времени. Для меня главная проблема кинематографического произведения заключается в факторе времени. Это — главная специфическая особенность кино. Время — единственная материя, с которой режиссеры, слава Богу, никогда не смогут справиться. Одни понимают, что ее нужно хотя бы уважать, другие пытаются бороться, встать над временем, но это та реальность, которую не перешагнешь. И если однажды это удастся, то ничего хорошего не выйдет. Потому что ведь должно же быть что-то, что ограничит произвол режиссера.

Хотя сейчас уже возможно все. И я не знаю, что может остановить вал этой агрессии кино и ТВ.

— Это как у Ильфа и Петрова: быстро, быстрее, быстро, как только возможно, — и все-таки еще быстрее. На фоне американского компьютерного кино возникают огромные проблемы для кино европейского — многим оно кажется пресным, остановившимся.

— Нам всем надо условиться об едином понимании каких-то терминов. Искусство — это что? Оно открывает нам нечто новое? Или просто повторяет одно и то же, ибо в этом есть нравственная гигиеническая потребность? Я как

раз считаю, что — второе. Искусство должно постоянно повторять одно и то же. Как бы назойливо это ни выглядело.

Что такое наш фильм «Молох»? Его съемочная группа — это персонал больницы. Наша задача, согласно клятве Гиппократа, — вылечить. А судить будут общество и Бог. Отдайте Богу эти души, и пусть он с ними повозится немного — ведь на его глазах все это происходило, эти болезни. Не вылечим эту болезнь — перекинется дальше. Не поймем, чем можно ее блокировать, — дальше расползется. Эта картина — абсолютно медицинская работа. Может, она не столь благородна и возвышенна, но это работа того же ряда. Меня ужас охватывает, когда я вижу русский нацизм. Я чувствую весь невообразимый кошмар того, что из него может вырасти. Как же я могу не попытаться хоть как-то повлиять на ход событий!

Один раз я совершил серьезную ошибку. Нравственную. О чем всегда жалел. Когда по возрасту и гражданскому самочувствию я мог стать на сторону людей борющихся, и этого не сделал. Я был студентом, вокруг людей сажали за диссидентскую деятельность, а я ни одного такого поступка не совершил. Потому что считал: у меня нет воли, достаточного запаса жизненных сил, достаточной сообразительности и ума. Мол, надо получить образование, сформировать себя — а уж потом... Это была серьезная ошибка. Может, ошибка всего моего поколения, не знаю, но моя — точно. Мне стыдно за это. Я жил тогда в Горьком, но мог собрать деньги и поехать в Москву, чтобы пожать руку этим людям, выразить им солидарность, — я этого не сделал. Очень хорошо помню, что когда поступал на исторический факультет университета и сдавал главный профилирующий экзамен, напротив меня сидели два молодых преподавателя. У них был маленький репродуктор. Я отвечал на вопрос, к которому хорошо подготовился, а они меня почти не слушали, а слушали тихо говорящее радио. И лица у них были отстраненные. Я получил пятерку и вышел радостный, спрашиваю: что они там слушали? «Да ведь войска в Чехословакию ввели!» — ответили мне. Стало тревожно. Но — ничего более. И я не могу этого себе простить.

Я очень не люблю современную государственную структуру в России. Я ее не люблю за бездарность государственной организации. За неталантливость государственной жизни. От верха до конца. Я вижу бездарно организованное местное самоуправление. Абсолютно непрофессиональное занятие домом своим. Я хорошо помню, как занималось этими проблемами наше прошлое государство — кургузо, часто глупо. Но тогда четко понимали: эта задача у государства есть! Сейчас этого понимания нет вовсе.

Ну а кроме того, этой картиной выполнены какие-то сугубо художественные задачи. В ней есть вещи, которые я прежде не делал: я многого еще не умею, ко многому внутренне не готов. И конечно же, с каждой картиной я пытаюсь обрести какое-то новое умение. Я просто учусь, и это процесс, который не останавливается.

БЕНЕФИС

Эльдар Рязанов как формула нашей жизни

Феномен популярности Эльдара Рязанова не имеет себе равных в отечественном кино. Есть популярнейшие фильмы — «Белое солнце пустыни», к примеру. Есть популярнейшие звезды — Янковский или Машков. И есть популярнейшее понятие — Рязанов.

Это понятие всеобъемлюще и включает самые разножанровые элементы: несокрушимое обаяние и хитрый прищур, «у природы нет плохой погоды» и французские вечера с Бельмондо у камина, «пять минут, пять минут» и «здравствуйте, начинаем „Кинопанораму"», на глазах толстеющую книгу «Неподведенные итоги» и бессмертную реплику «беспокойный вы наш», самокритичный альбом «Необъятный Рязанов» и аналогичные габариты, сообщающие народному

артисту СССР фирменную рязановскую грацию. Большие люди обычно добродушны, но с Рязановым это впечатление обманчиво, как обманчивы его ранние добрые киносказки — блеснет клинком наточенное до блеска слово, и размякший было собеседник долго зализывает раны.

В фильмах Рязанова вышли к славе, или заново нашли себя, или сыграли свои лучшие роли Людмила Гурченко, Ольга Волкова, Лия Ахеджакова, Алиса Фрейндлих, Иннокентий Смоктуновский, Валентин Гафт, Евгений Леонов, Олег Басилашвили и еще множество отличных мастеров кино и театра — его кино можно было назвать фабрикой звезд задолго до аналогичной французской телепередачи.

«Эльдару Александровичу, проходимцу, тунеядцу и бездельнику» — написал в 1947 году Сергей Эйзенштейн на титульном листе сценария «Иван Грозный» — подарка непобежденного учителя побеждающему ученику. Учитель как в воду глядел: бездельник не пошел в кино трагическое или тем более историческое, а пошел в кино комическое и по части народной любви легко перекрыл всех гениев отечественной киноистории.

Потому что смешить — дело столь важное, что народ начинает человека любить просто из благодарности за дефицитную улыбку. Но такое трудное, что становится вредным для здоровья автора. Хотя и бесценное для здоровья окружающего общества.

С другой стороны, смешить — дело безнадежно, подозрительно несерьезное. Вы когда-нибудь слышали, чтобы комедия получила Гран-при в Канне? Вот и я не слышал. Едва завидев на горизонте комедию, критики уже предвкушают расцвет своего остроумия. Кино Рязанова самый убедительный пример, как далеки они от народа: народ Рязанова любит — критики нет, народ несколько лет подряд давал ему почетное звание лучшего режиссера года — критики едва ли не от дебютной «Карнавальной ночи» пишут о непреходящем кризисе рязановского кинематографа.

Эту любовь-нелюбовь Рязанов всегда делил с Леонидом Гайдаем, вторым рыцарем отечественной кинокомедии.

У Гайдая тоже был сплошной беспрерывный кризис. Оба кризиса мы и поныне можем наблюдать на телеэкранах каждый праздник и почти все будни.

Рязанов снабдил нас смеховыми параллелями на все типичные случаи нашей жизни. Новый год у нас — синоним «Иронии судьбы», день получки — «Зигзага удачи», визит в домовый кооператив накрепко связался с «Гаражом», властная нахрапистость — с «мохнатым шмелем», заслуженный отдых — со «Стариками-разбойниками», а марш к светлому рыночному будущему — с летающим паровозиком из «Земли обетованной». Он начал вполне безоблачной «Карнавальной ночью», где молодежь не сомневалась в своей победе над советской бюрократией в лице отдельно взятого Огурцова, но потом его одолели сомнения в самой возможности победы над советским сознанием — и фильмы погрустнели, они стали как свет сквозь мглу и улыбка сквозь сарказм. Его великолепный соавтор драматург Эмиль Брагинский был по натуре и призванию великий утешитель, и вместе они делали фильмы очень добрые и в конечном итоге светлые. Этот добрый светлый смех не был враньем — он был мироощущением.

Но Огурцовы всё сильнее донимали Рязанова в жизни, и Рязанов был теперь расположен к смеху саркастическому и даже сардоническому, из философического лирика вдруг явился довольно злой сатирик — кино Рязанова перестало быть фирменно светлым, а стало смехом сквозь слезы, потом горечью сквозь усмешку. Сказка сменилась суровой былью. Зрители, уже севшие на иглу красивых рязановских снов, просыпались не без труда, а рецензенты с удвоенной энергией заговорили о кризисе. Но мастер к этому уже привык: он знает, что кругом виноват перед человечеством. И караван идет.

Мастер делает фильм за фильмом, похоже, не замечая возраста. А поскольку он делает именно фильмы, а не сосиски, то неизбежно один фильм получается, поэтически говоря, *более лучше*, а другой *более хуже*. Один неизбежно более другого. Это закон нашей жизни. Но тем интереснее: никогда не знаешь, чего ждать.

Мастер делает свое дело, утоляя ожидания публики и обеспечивая критикам прожиточный минимум. И это такое прекрасное равновесие, что я уже не представляю, как мир существовал в дорязановскую эру. Был, наверное, сплошной мезозой, где гуляли прообразы будущих рязановских питекантропов.

Этот «Бенефис» в трех актах был задуман и подготовлен как новая рубрика «Российской газеты» в 2001 году. Вышел только один ее выпуск — о Рязанове. Наверное, это не могло быть иначе: другого столь же уникально праздничного героя мы не нашли. Тогда мастер закончил комедию «Ключ от спальни». Потом беседы продолжались, «бенефис» разрастался, в круг его тем входили все новые события нашей жизни — кинематографической и вообще. В результате начался этот «Бенефис» годом, когда снимался «Ключ от спальни», а закончился моментом, когда на экран вышел байопик «Андерсен. Жизнь без любви» — первый фильм Рязанова, снятый на зарубежном материале.

АКТ ПЕРВЫЙ. ЗИГЗАГ СЮЖЕТА, ИЛИ РАССТРЕЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

— Итак, уважаемый бенефициант, вы только что закончили съемки новой картины — расскажите о ней. Чего нам ждать на этот раз?

— Фривольную комедию.

— Ага. В духе времени.

— Не знаю, не знаю. Для меня «Фанфан-Тюльпан» и «Бабетта идет на войну» — это фривольные комедии. Фривольное, извините, это вам не порно. Это так называемые пикантные ситуации. Фильм по пьесе Фейдо.

— Чьей?

— Жоржа Фейдо. Я его тоже не знал. Вообще, предполагался не фильм, а спектакль — я думал поставить в Театре Са-

тиры мюзикл. И пребывал в поисках пьесы. Театр предлагал оперетты «Трембита», «Москва, Черемушки», «Девичий переполох», но все это меня не заинтересовало. И тут вспомнилось, что когда я делал «Парижские тайны» на REN TV и брал интервью у Пьера Ришара, он упомянул о пьесах некоего Фейдо, где он играл с большим успехом. А потом и Анни Жирардо упомянула о своем успехе в пьесе Фейдо. Тогда я на это не обратил внимания: мало ли у меня еще не читанных и потому незнаемых фейдо! А тут вспомнил и пошел в театральную библиотеку. Мне дали пачку пьес, напечатанных на гектографе с пометкой «допущено цензурою» за 1914 год. Пьесы одна хуже другой — французские водевили типа «приехал муж из командировки — а жена с другим». Но в одной из них, «Ключ от спальни», что-то было. Я даже подумал, что если ее привести в порядок, то с ней можно иметь дело. Но дебютировать в театре с такой дурошлепской пьесой, легкомысленной и безыдейной, все-таки не хотелось. И я про Фейдо опять забыл. И решил ставить мюзикл по нашему с Гориным сценарию «О бедном гусаре замолвите слово». Эта вещь пострадала от цензуры как никакая другая. Самая кровавая моя картина.

— Что, кто-то увидел в ней «аллюзии»?

— Это, конечно, был фильм про КГБ, и они там это понимали. Картину закрывали четыре раза. Одна из причин: мы «очернили 3-е отделение»! Каково? В конце XX века коммунисты упрекают нас в том, что мы очернили охранку, которая преследовала Пушкина, перлюстрировала письма и возникла как реакция на декабристское восстание! Мне казалось, что мы все сходим с ума, — но это было всерьез.

И мы с Гришей Гориным, проклиная все на свете, стали корежить собственное произведение. Мерзляев (его играл Басилашвили) в сценарии был майором жандармского отделения — мы сделали его штатским, то есть стукачом не по должности, а по душевному порыву. Но тут возникали новые трудности: ведь именно «кагэбистский» мундир открывал любые двери как в советской, так и в царской России. И чтобы эти мотивировки не рухнули, мы сделали Мерзляева графом и действительным статским советником. А ос-

ведомитель Артюхов стал его крепостным и подличал за то, что граф обещал ему вольную. Вот такие зигзаги судьбы.

Вообще, цензура поизмывалась всласть. Госкино отказалось ставить картину. Я позвонил на Гостелерадио Лапину. Между Ермашом и Лапиным шла холодная война почище чем между США и СССР, поэтому Лапин сценарием заинтересовался и разрешил, по-моему, не читая: лучшей рекомендации, чем отказ Ермаша, для него не существовало. Но невзгоды не кончились: картину останавливали, приезжали какие-то люди, пытались уговорить нас, чтобы герой не погибал. От переживаний тогда умер директор творческого объединения, достойнейший человек Семен Михайлович Марьяхин, так что пролилась не чернильная, а уже настоящая кровь. Потом фильм положили на полку.

Естественно, осталось чувство неудовлетворенности. И я подумал: надо бы все восстановить и поставить в театре. И написал пьесу «Расстрельная комедия», а композитор Андрей Петров — много изумительных музыкальных номеров.

— Что-то не помню такого спектакля в репертуаре. Хотя помню, что в театрах музыкальной комедии этот водевиль «О бедном гусаре» с успехом шел. А почему вы связались с Театром Сатиры?

— Хороший вопрос. Шурик Ширвиндт, став там главным, попросил ему помочь: что-нибудь поставить. Шура мой старый друг, но думаю, что он сделал ошибку, став худруком — он был популярнейшим шутом всея Руси и не думал о ремонте сортиров. Но труппа звала его на царствие: все понимали, что он свой и никого не уволит. Ширвиндт согласился, и зря. Конечно, в Москве много приезжих, они хотят увидеть живьем Ширвиндта, Державина, Аросеву, и есть видимость успеха.

Так вот, со спектаклем ничего у нас не вышло: выяснилось, что некому играть. В пьесе пять мужских ролей и одна женская. Актриса там есть, очень милая, Державин мог бы сыграть роль, которую в фильме играл Леонов, но остальных играть некому. Даже Гаркалин, которого я прочил на роль Мерзляева, ушел из театра. Идея рухнула. Были у меня переговоры с другими театрами, но и они ничем не кон-

чились. А так как я рожден, чтобы работать (моя любимая присказка: работа дураков любит), то продолжил поиски и опять вспомнил о Фейдо, о его пьесе «Ключ от спальни».

Сначала хотел сделать короткометражку для ТВ. Но, наверное, я принадлежу к людям, которым покажи мизинец — откусят руку. Так что короткометражка стала большой картиной, а действие перенеслось в Санкт-Петербург, в наш Серебряный век. Это любопытное было время: русские сезоны в Париже пользуются бешеным успехом, в России жандармы стреляют в демонстрантов, художники стараются рисовать элегантно, женщины носят немыслимые туалеты и с удовольствием их снимают при виде красивого мужчины. Это эпоха потрясающей поэзии: писали Блок, Гумилев, Ахматова, Северянин, Мандельштам, Цветаева... И вот в такой антураж я поместил героев французской пьесы. Все эти буржуа-рантье получили характеры и профессии, возникли ситуации, которыми в пьесе и не пахло, хотя главная пружина действия заимствована оттуда. Фильм кончается дуэлью, о которой в водевиле не могло быть и речи. Один из героев стал отставным артиллеристом, который в полдень стреляет из пушки, возвещая петербуржцам, что наступил полдень. Но жена уронила часы, они стали отставать, а мужу она об этом не сказала, и выстрел прозвучал на десять минут позже. Получилась вещь ироническая и, повторяю, фривольная.

— То есть все-таки французская!

— Адюльтер не французское изобретение. Это по-русски — измена. Французское изобретение — декольте, американское — стриптиз, русское — сарафан. Эту ироническую дурошлепскую интонацию, мне кажется, я всегда чувствовал довольно хорошо.

— Вы сказали о потрясающей поэзии Серебряного века. Давайте приоткроем завесу над этой стороной вашего таланта. С какого возраста вы пишете стихи?

— С пятнадцати лет. Я считал это чем-то вроде дневника в рифму — внутреннего монолога. Моя первая книжка, изданная в библиотеке «Огонька» и стоившая 15 копеек, так и называлась: «Внутренний монолог». А потом стихи пошли более густо,

стали появляться в журналах, выпускались книги, я начал писать стихи для фильмов — то есть стал как бы профессионалом.

— Стихи клали на музыку, некоторые вошли в фольклор...

— И с ними связаны некоторые авантюры.

— Например?

— Я снимал «Служебный роман». Нужны были песни, а к ним — стихи, их я подбирал и посылал в Ленинград Андрею Петрову. И он говорил: мне нравится. Или: мне не нравится, ищите дальше. А тут в Москве вдруг выпал снег. Это было невероятное зрелище: лето и зима сплелись воедино. И вот, гуляя по лесу и любуясь природным феноменом, я сочинил «У природы нет плохой погоды». И понял, что может получиться прекрасный эпизод с этим летним снегом. Но не мог же я послать Петрову текст за своей подписью: он человек деликатный, и если не понравится, он окажется в трудном положении. И я написал, что это стихотворение нашел у Уильяма Блэйка, английского поэта рубежа XVIII и XIX веков. Петрову понравилось, он написал песню, она стала шлягером. А это стихотворение стало первым после той давней поры, когда я в юности баловался стихами.

— А о чем вы писали в юности?

— Были замечательные стихи. Например.

Я на земле случайный посетитель,
зашел и вышел — мне далекий путь!
Родная, вы такая же, поймите!
Пока есть время, можем мы кутнуть!

Правда, это было сплошное вранье: не было никакой «родной» и не было ни копейки денег на то, чтобы с ней кутнуть. Это просто такое мизантропическое молодежное чувство, которое меня обуревало.

— Мне нравится оптимизм: «Я на земле случайный посетитель». Чувствуется будущий комедиограф.

— Но ведь это как раз правда. Так у меня набралась тетрадочка стихов — такого типа! Я уже мог писать стихи и под Надсона, и под Маяковского...

— Что вы сделали со своими стихами?

— Я пошел к Константину Симонову.

— Как вы к нему попали? Связи хорошие?

— У меня в роду никаких деятелей культуры не было. Отчим — инженер, мама — домохозяйка. Шел 1944 год, война. Симонов — самый популярный поэт. Я подошел к справочному бюро, и мне дали его телефон. Звоню: нет. Он все время ездил по фронтам. А потом вдруг приехал на два дня и ответил. Я представился: «У меня есть тетрадка стихов — я хотел бы, чтобы вы ее прочитали». И Симонов, к моему изумлению, сказал: приходите завтра. Он жил в ажурном доме напротив гостиницы «Советская» — там у него была комнатка в коммунальной квартире. Он меня принял, был очень вежлив: вместо того чтобы попросить меня никогда больше ничего не писать в рифму, стал объяснять, что у поэта должна быть своя интонация. Это было для меня ново. Он пожелал успеха, и я пошел, нимало не обескураженный. Понял, что найду свою интонацию. Шел к Белорусскому вокзалу, и там гнали колонну пленных немцев. И это окончательно подняло мне настроение.

— А когда вы нашли свою интонацию?

— Я вообще все это утратил, когда поступил во ВГИК, и моя тяга к творчеству устремилась в другое русло. Хотя для своего дипломного документального фильма написал дикторский текст в стихах. О студентах. Назывался «Они учатся в Москве».

— Он сохранился?

— Когда я хотел его найти, выяснилось, что в фильмотеке было наводнение и вся пленка утонула.

— Стихи вам помогают делать кино?

— Нет, борщ отдельно — мухи отдельно. Хотя... вторая попытка состоялась в «Гусарской балладе». Когда после фильма «Человек ниоткуда» Суслов меня бабахнул с трибуны XXIII съезда КПСС, сказав, что «это человек не оттуда» и пора прекратить финансирование брака в искусстве, картина легла на полку. Со мной перестали здороваться, и я понял, что такое опала. Правда, не посадили. Все-таки лучше,

когда в тюрьме картина, а не ее автор. Я понял, что нужно себя реабилитировать. Стал искать произведение, которое делал бы с удовольствием. И нашел: «Давным-давно» — блестящая пьеса, написанная как бы Александром Гладковым.

— А почему «как бы»?

— Сейчас расскажу. С этой идеей я пришел к директору творческого объединения Юрию Шевкуненко, и он сказал: надо брать доработчика. Ведь пьеса — не кино, в кино нужны сцены на натуре, их надо дописывать. А дописать Гладков не сможет. «Как! — удивляюсь. — Ведь он же написал потрясающую пьесу в стихах!» — «А ее не Гладков написал». И рассказал, что когда в 1942-м во время эвакуации Театра Красной Армии в Свердловске состоялась премьера этой пьесы, он был там актером. В пьесе надо было что-то поправить, дописать диалоги в стихах, и Гладкова просили это сделать, он каждый раз исчезал. Все поняли, что он и не может: пьесу писал не он. Я не поверил. Пошел знакомиться с Гладковым. Очаровательный человек, заядлый книжник, бедно живущий, на коленях брюк — пузыри. Он идею одобрил, обещал через полмесяца принести сценарий. И... исчез. Начинаю его искать. И узнаю, что весной 1940 года в Ленинской библиотеке заметили, что исчезают книги. Стали следить и увидели, как Гладков запихивал за ремень брюк редкую книжку. Гладков отсидел в тюрьме, а вышел весной 41-го года уже с пьесой «Давным-давно».

— Может, в тюрьме пробуждается поэтический дар!

— Нет, думаю, что там какой-то человек или умер, или знал, что умрет, и отдал ему пьесу — что-то в этом роде. А злоключения Гладкова из-за его любви к книгам на этом не кончились. Он после войны достал книгу Гитлера «Майн Кампф». Дал кому-то почитать — и тот стукнул. Гладков получил десять лет лагерей! Самое поразительное, что спектакль не сняли, он по-прежнему шел под его именем.

— Но мы отвлеклись от того, как вы его, исчезнувшего, все-таки отыскали.

— Я его нашел в Тарусе. Привез ему свои наметки в прозе и прошу показать, что он для нас написал. Он не пока-

зал. Сказал, что творчество — интимный процесс. Обещал привезти работу через неделю. И опять исчез — уже навсегда. И тогда Юра Шевкуненко заявил: «Ты ведь пописывал стихи — вот и пиши!» А я уже так пропитался стилистикой пьесы, что действительно написал восемь новых сцен, стараясь подделываться под стихи якобы Гладкова. И о том, как Шурочка Азарова попала в армию. И сцену с денщиком. Все это прошло худсовет, никто не заметил подлогов. Потом, на съемках, появился Гладков, снова ничего не принес, говорил комплименты и давал дивные советы — он ведь видел пьесу в разных театрах. Я к нему хорошо отношусь, тем более что иных доказательств, что не он писал пьесу, у меня нет. Но в этом меня особенно убедили его воспоминания о том, как он писал сценарий «Гусарской баллады». Он подробно сообщает, что вот эта сцена пришла ему в голову, когда он ехал в электричке между Тайнинской и Перловкой. А эта — когда покупал 300 граммов сметаны. А я-то знаю, что сцену писал не он, а я, причем в этот день не ходил за сметаной. Но воспоминание о нем у меня осталось хорошее — он был обаятельным, застенчивым. Такой Альхен из Ильфа и Петрова. Он потом написал хороший сценарий «Крепостной актрисы», у него шли прозаические пьесы, но в стихах — больше никогда. Что касается пьесы «Давным-давно», то ее стихи, я утверждаю, написаны потрясающим поэтом. Потрясающим! Но это был не Гладков.

— Это же готовый сценарий захватывающего фильма! Неведомый гений, умирая в застенках в страшных мучениях, завещает свою пьесу сокамернику, и тот становится знаменитым!

— Все это не более чем мои предположения. Так что писать стихи меня вынудили обстоятельства. Зато потом они пошли косяком. Я лежал в Боткинской больнице — и там стихи у меня шли по два-три в день. Я их собрал в цикл под скромным названием «Боткинская осень». Чем я хуже Пушкина!

— И уже не выдавали их за творения Блэйка?

— Нет, я приписывал свои стихи то Самойлову, то Юнне Мориц.

— Вы окончательно запутаете историков литературы, и вас сурово осудят потомки. А музыку на свои стихи вы не пытались писать?

— Никогда. Я не могу запомнить ни одной ноты, я их не знаю. Музыку не писал, танцев не ставил, ни одну мелодию не могу повторить...

— ...и при этом занимаетесь музыкальным кино.

— Это в традициях нашей страны: люди занимаются тем, чего не знают и в чем ничего не понимают. Я типичный представитель этого племени.

БЛИЦ-АНТРАКТ

Бенефициант в мировом кинопроцессе

— Я перерыл вашу фильмографию и понял, что вы снимали практически всех наших актеров, беседовали практически со всеми знаменитостями Европы и имели отношение практически ко всем главным фильмам нашего и мирового кино. Можно я назову вам наугад любой, а вы по этому поводу выкручивайтесь как хотите.

— Давайте попробуем.

— Допустим, как вы работали над фильмом... пусть будет «Девять дней одного года».

— Пожалуйста. Вы вообще знаете, что Ромм предлагал мне играть роль, которую потом сыграл Смоктуновский?

— Ну да?!

— Да, да! Мне дали почитать сценарий, и он мне не понравился: много слов и мало действия. О чем я и не преминул сказать Михаилу Ильичу со свойственной молодым прямотой и максимализмом. Хотя и не так нагло, как говорю сейчас, — Ромм был как раз человек моего романа. «Мне это не очень нравится, — говорю я ему, — но готов попробоваться. Правда, я сейчас уезжаю в туристическую поездку во Францию. А приеду — с удовольствием попробуюсь».

Я уехал, и это было легкомысленно, потому что за это время Ромм нашел Смоктуновского. Зато, посмотрев картину, я открыл для себя этого актера. И потом снял его в «Берегись автомобиля». Так что не будь этой цепочки — не было бы и Деточкина.

— Потрясающе. Тогда, пожалуйста, «Ночи Кабирии».

— Могу рассказать. Я снимал интервью с Феллини. Он назначил встречу в своем офисе. Я уже делал целую «Итальянскую кинопанораму», где фигурировали и Дино Ризи, и Моника Витти, и Альберто Сорди, огромное количество знаменитостей; разговаривать я умел, причем без переводчика, но это был первый случай, когда я брал интервью «снизу вверх». Надел галстук, парадный костюм — чувствовал, что иду на прием к королю кинематографа. Но Кабирию я играть не мог, потому что не совпадал пол. И он взял то, что было ближе — Джульетту Мазину.

— От «Новых времен» Чаплина вы тоже отказались?

— Чаплин — единственный, кому я не смог бы отказать. Я вообще считаю, что в кино был один безусловный гений — это он. Я делал о нем двухсерийную передачу, писал предисловие к его книге и совершенно уверен, что если бы не Чаплин, люди были бы еще более жестокими и подлыми — он больше, чем кто бы то ни было в кино, сделал для смягчения нравов. И в кино для меня он высший эталон.

АКТ ВТОРОЙ. ЖИЗНЬ И ХУДОЖНИК

НА СВОБОДУ С ГРЯЗНОЙ СОВЕСТЬЮ

— Поговорим о том, что становится актуальным, — о национальной идее. Идут споры: существует ли таковая вообще.

— Я думаю, существует. Теоретически. А практически я считаю, что мы просто общность людей, которых объеди-

няют территория и язык. И власть пытается создать на этой основе государство. Была советская идея, она была в чем-то ложной, в чем-то верной, — но патриотизм она воспитывала. Я помню, как орал у телевизора, когда наши побеждали в фигурном катании. И как после появления Горбачева мы искренне, дома, с близкими друзьями в новогоднюю ночь пили за его здоровье. Потому что брезжила идея свободы. Потом выяснилось, что наша страна и свобода, как гений и злодейство, вещи в какой-то степени несовместные. Потому что для свободы надо созреть, надо выработать в обществе культуру воспитания, поведения, мышления. Наш народ к свободе, к сожалению, не готов. Начиная с творческих работников. Я всегда считал, что цензура не нужна ни в каком виде. Но она не нужна обществу, где знают, что такое моральные ценности. Там цензура есть в каждом творце — она называется простым словом совесть. А у нас огромное количество бессовестных людей сейчас почему-то решили, что имеют право разговаривать с народом и навязывать ему свое миропонимание.

— Но возник заколдованный круг: бессовестность, как оказалось, приносит больше денег. Телевидению, кинобизнесу...

— Да, да, несомненно. Я вообще считаю, что наше телевидение растлевает нацию. Оно ориентируется на полуграмотных, на тех подростков, которые считают, что все, что было до них, — фуфло, дерьмо, и знать этого не надо. А призвание творческого работника — развлекая, просвещать. Дидактики люди не приемлют, скучных лекций тоже — стало быть, надо всучивать им разумное, доброе, вечное и милость к падшим призывать через развлечение, через нечто интересное. Были книжки: «Занимательная астрономия», «Занимательная физика» — вот задача искусства. Чтобы через занимательное человек впитывал идеи добра, совести, верности, преданности, любви в родине и так далее.

— Вы ступаете на опасную тропу. Большинство критиков при слове «добро» хватаются за пистолет.

— Может, я устарел, но убежден, что главная миссия человека — приносить добро. А когда самыми престижными профессиями становятся киллер и проститутка — это катастрофа.

КТО ВИНОВАТ, ИЛИ ЧТО ДЕЛАТЬ?

— Говорить о катастрофе и ругать ТВ стало общим местом...

— Для меня это не общее место, а личное. И я защищаюсь, как могу, — не смотрю телевидение. Смотрю только новости — и этого хватает, чтобы отравиться на весь день. Потому что из всего, что происходит, ТВ в погоне за сенсациями выбирает только катастрофы и убийства. В результате голова пухнет: боже мой, где же мы живем!

— Допустим, на первый вечный российский вопрос «Кто виноват?» — мы ответили. Тогда вопрос второй, и тоже вечный: что делать?

— Надо стать богатым государством. Как — не знаю. Но только богатое государство может субсидировать то, что обществу нужно, и не субсидировать то, что не нужно. Растление нации ускоряется в геометрической прогрессии: одно тянет за собой другое. Это снежная лавина, которая на этот раз грозит похоронить под собой целую страну. Это очень заразно и очень опасно.

— В ожидании богатства — возможно ли на этом пути какое-нибудь регулирование? О нем тоже говорить немодно: расценят как покушение на рыночные и гражданские свободы.

— Ответ достаточно известен. Во Франции прокатчик с каждой показанной отечественной картины платит налог, допустим, 10 процентов, с каждой американской — уже 90. Цифры привожу с потолка — я не французский финансист, но соотношение где-то такое. Речь о том, чтобы создать условия наибольшего благоприятствования для хорошего отечественного кино и поставить не цензурные, а финансовые заслоны кино дурному и растлевающему. Эти заслоны должно законодательно обеспечить государство.

— Как раз эти идеи я вчера излагал своей коллеге: на французском ТВ по закону должно быть 60 процентов отечественной продукции, 40 — заграничной, вот бы и нам так! И она отбрила меня весьма убедительно: ну хорошо, создадим мы в России такую процентную норму, и будут у нас вместо достаточно качественного зарубежного продукта показывать Бориса Моисеева, Пенкина, «Антикиллеров» и еще множество жутких отечественных поделок. Вы же сами высказывали справедливые претензии именно к нашему ТВ и кино: это они, а не американцы, растлевают публику.

— Граница и не проходит между отечественным и западным. Она проходит и внутри отечественного искусства. Я тоже считаю, что лучше слушать Азнавура, чем наши куплеты с матом.

— Кто будет охранять границу: новые комиссии? Пойти проверенным советским путем?

— В советской системе было кое-что разумное.

— Вы же всю жизнь с ней воевали!

— Я воевал с очень многим в этой системе, но, повторяю, там было кое-что разумное и общепринятое для всего человечества. Все-таки именно СССР первым послал человека в космос. А кстати, знаете, почему мы первыми его послали? Почему именно нищий, изнуренный после войны Советский Союз? Все просто: американцы нас могли достать ракетами с любой военной базы, а мы их — нет. Мы были заинтересованы в том, чтобы развивать ракеты дальнего действия, и эта задача совпала с интересами космонавтики. Поэтому наши Белка, Стрелка и Гагарин были первыми. Американцы спохватились и стали нас догонять, но это все было обусловлено военной необходимостью.

МОЛИТВА О КОТЕЛЬНОЙ

— Вы очень ловко перевели разговор, но если вернуться к нашей теме, то ведь и в области культуры вопрос сейчас

стоит тоже на уровне национальной безопасности. И есть своего рода военная необходимость.

— У нас демократия странная: больная, кривая, горбатая и шепелявая одновременно. Когда я вижу иных депутатов, меня оторопь берет: как таких могли выбрать? И все равно это лучше, чем милитаризм. Сейчас многие ястребы подняли головы и требуют военного решения гуманитарных проблем, но я надеюсь, что президент на это не пойдет. Во всем мире существует разумный баланс. США — демократическая страна? Да, конечно. Но это и милитаризованная страна. А после 11 сентября она стала милитаристом номер один... Я не политик и не хочу сейчас говорить о третьей мировой войне, о войне с исламом и тому подобных материях. Но очевидно, что религией сегодня прикрывается терроризм, а если вспомнить ее историю: инквизицию и прочее, то роль религии в обществе можно считать зловещей.

— На днях ТВ дало поразительную новость: из-за холодов встала котельная, дома остались без тепла, город замерзает. Что стали делать люди — ремонтировать котельную? Нет, они пошли в церковь молиться, чтобы вместо них котельную привел в чувство Бог и в домах снова стало тепло. Что, снова средневековье? Вообще, как вы относитесь к тому, что наша, еще недавно приверженная научному знанию, страна теперь идет вспять — к религии? И ее навязывают нам всеми средствами с напором, которому могла бы позавидовать былая коммунистическая пропаганда.

— А вы что, всерьез думаете, что у нас сколько-нибудь значительное число людей может верить в Бога? Верят единицы — остальные в это играют. Это просто очередная мода — и ношение крестика, и попы, заменившие партийную организацию. Они только публичные дома еще, кажется, не освящали, но когда освящают велогонки и военные учения, меня берет оторопь. Я с уважением отношусь к праву людей верить, именно поэтому не понимаю, почему русская православная церковь так агрессивна по отношению к другим конфессиям.

— Игра? Мода? Но попы уже хотят контролировать школьное образование — религию будут вдалбливать в головы детей, как прежде вдалбливали марксизм.

— Вспомните, чем это кончилось. Закон божий или краткий курс истории КПСС преподают в школах — разницы я не вижу. Вдалбливать не надо ничего... Но хватит об этом — религия никогда не входила в круг моих интересов.

БЛИЦ-АНТРАКТ

Бенефициант в генеалогическом древе

— На Тянь-Шане есть местечко Рязан-сай. Если спросить, откуда название, местные говорят: «Ты что, не знаешь Рязанова?»

— Это они загнули. Но я интересовался, откуда моя фамилия. Сначала думал, что от Рязани. Хотя мои предки были из Нижегородской губернии. А в журнале «Наука и жизнь» я прочитал, что Рязанов — от слова резаный, типа раненый, а потом «е» трансформировалось в «я».

— А откуда такое имя: Эльдар?

— В те годы детей называли красиво и символично. Никто не хотел Колю, Петю или Васю, зато было много Виленов. Замечательного режиссера Таланкина зовут Индустрием Васильевичем, Нонну Мордюкову — Ноябриной Викторовной. Эльрад — это «электричество» плюс «радио», Мэлор — Маркс, Энгельс, Ленин и Октябрьская революция. А меня назвали простым тюркским именем. Это экзотическое имя в сочетании с фамилией, которая пахнет курной избой, очень помогло мне в начале карьеры: люди это сразу запоминали. Такое сочетание простого и экзотического я нашел и для дочки: Ольга Эльдаровна. Нормально.

— Но если вы Резанов — может, вы из тех графов, которые в «"Юноне" и "Авось"» покоряли Америку и крутили любовь с Кончитой?

— Посмотрите на мой нос! Мне прислали какие-то две старушки фотографии (они из того же села Гагино, откуда мой дед), я посмотрел на их носы и понял, что это какие-то мои дальние родственники.

АКТ ТРЕТИЙ. БЫЛОЕ И ДУМЫ

ТРУДОВЫЕ ПОДАРКИ

— Книги, я точно знаю, в круг ваших интересов входят.

— Еще бы. Я за книгами охотился. Вот вы помните «Возвращение» Ремарка? Это был первый его роман, который я прочитал. Мне было семнадцать, и он меня потряс. В СССР ведь Ремарка до войны издавали, это потом он был запрещен как пацифист. А у меня его книги были задолго до того, как их снова стали печатать, и я им увлекся лет на пятнадцать раньше, чем все остальные. Был у меня и роман «На западном фронте без перемен», изданный в 1935 году. Я даже совершил тогда небольшое уголовное деяние: зажилил эти книги из библиотеки — сказал, что потерял и вместо них принес что-то, по тем временам, более хорошее.

— Вообще-то я хотел говорить не о Ремарке — это же под вашим именем только что вышли две увесистые книжки! Трудовые подарки к юбилею.

— Они не планировались к юбилею. «Эльдар-ТВ» сдан в издательство еще полтора года назад. Там есть уникальные материалы, в том числе никогда не публиковавшиеся фотографии. Их надо было найти, отреставрировать — на это и ушло полтора года. А вторая книга связана с очень симпатичной историей. Пять лет назад к моему юбилею выпустили книгу «Необъятный Рязанов». Там были такие замечательные иллюстрации, прекрасная бумага и великолепное качество издания, что ее в продажу не пусти-

ли — она оказалась очень дорогой, ее покупать не то что не будут, а — не смогут. И тогда мы вместе с руководителем издательства Глебом Успенским пошли к Юрию Михайловичу Лужкову и всю эту историю рассказали. И попросили, чтобы он помог переиздать книгу без всякого гонорара, но с приемлемой для покупателей ценой. Он помог, и на презентации ее продавали рублей по сто, хотя стоит она много дороже.

— Почему книга, которая толще, называется «Эльдар-ТВ»?

— Потому что выросла из телепередач. И еще потому, что у меня никогда не было своего телеканала. А вот в книжке я такой канальчик себе сделал. И рассказал в нем о людях, с которыми мне повезло встретиться.

— Какой же принцип отбора персонажей?

— Никакого. Только принцип авторского интереса. Есть расшифровки этих бесед, снятых для ТВ. Какие-то из них на экране были хороши, а на бумаге стали неинтересны. И наоборот.

— У меня ощущение, что каждая из глав — сценарий потрясающего фильма. Такие там судьбы, такие характеры.

— К сожалению, об этом невозможно снять игровое кино. Это все сильно именно как документ — тем, что тут все правда. А в кино никто не поверит — слишком все невероятно.

— В предисловии вы намекаете на то, что у вас еще очень многое осталось про запас.

— Еще бы! Передачи шли по тридцать пять минут, а беседы — по два-три часа. Всего было около двухсот телевизионных встреч — а в книге только двадцать шесть, как я говорю, фигурантов. Среди тех, с кем я встречался, были и Борис Ельцин, и Левитанский, и Артур Миллер, и Тодоровский, и Гурченко, и еще много замечательных людей. Лежат расшифровки для памяти, и это огромный архив, который ждет своей очереди. Но пока мне интереснее делать кино.

— В «Необъятном Рязанове» есть трогательное интервью с Чонкиным — вашим псом, очень умным и добрым, как я помню. Расскажите о нем.

— Это был ризеншнауцер, очень трогательный пес, интеллигентный. Переходя улицу, смотрел сначала налево, а потом направо. Причем этому мы его не учили.

— А почему — Чонкин?

— Я хотел снимать фильм по роману Войновича о солдате Чонкине, но Госкино эту идею зарубило, и я в утешение взял щенка. Он был породистый парень, а там есть какие-то регламенты, и щенка нужно было обязательно назвать на букву «и». А я хотел назвать его Чонкиным — в память о несостоявшемся фильме. И тут вспомнил, что Чонкина звали Иван Васильевич. Но наш Чонкин про себя запомнил только фамилию. И когда мы хотели что-то сделать в тайне от него, то говорили: «Надо Ивана Васильевича отвезти к ветеринару». Но время бежит быстро, и он умер от старости.

— Будете искать ему... не замену, нет, но преемника?

— Мы с Эммой решили: нет. Я понимаю, что каждый хозяин скажет про свою собаку то же самое, но такого пса, как Чонкин, больше не будет. Он был тактичен, хотя никто его этому не учил. Когда я спал, он поднимался ко мне на второй этаж и тихо ложился. Ждал, когда я проснусь, и никак не выражал свое нетерпение. Сидел рядом за столом и никогда ничего не просил. Правда, глаза у него были такие, что у меня сердце не выдерживало. Он только говорить не умел. Для нас это огромная потеря. Когда год назад у него был инфаркт, Эмма его вытащила буквально с того света. Он прожил почти тринадцать лет без трех месяцев, и для больших собак это возраст почтенный. У него была прекрасная легкая смерть. Он сидел рядом со мной за столом и попросился погулять. Я его выпустил, а минут через двадцать решил поделиться с ним яблоком — он очень любил фрукты. И понес ему его половинку. Выхожу на крыльцо — а он лежит на травке и как бы спит. Это была мгновенная смерть во сне... Нет, другой собаки не будет: замены друзьям не бывает. Я однолюб.

— Зачем вы отдали на растерзание «Иронию судьбы-2»?

— В 1994-м мы жили скудно — в стране все рухнуло, и жена покупала 200 граммов сметаны, потому что на полкило не было денег. И тут появился один проходимец, сказал, что хочет купить права на «Иронию судьбы». Посоветовался с женой: все равно я ремейк делать не буду. Продали мы ему эти права. А он их распродал по частям: кому — сюжет, кому — образы, кому — диалоги. И когда кто-нибудь мне говорил, что хочет сделать ремейк, я его отсылал собирать эти кости. Потом приезжал Тимур Бекмамбетов, который впоследствии снял «Ночной дозор». У него была интересная идея: вместо четырех друзей — четыре подруги-бизнесвумен. То есть мужчина приходит домой, а у него в постели женщина. Мне ход понравился. Но осуществить его Бекмамбетов не мог: невозможно было собрать авторские права. Потом появился из Америки Сергей Ливнев со сценарием, где эта идея с четырьмя бизнесвумен была, скажу мягко, заимствована. Я стал читать и когда дошел до сцены, где в Спасо-хаусе одна из героинь делает в уборной минет американскому миллиардеру, меня вырвало. И я Ливневу сказал: если вы это для Америки — это ваши проблемы, но здесь вас просто линчуют. И больше этого Ливнева я не видел. Потом меня соблазнял Константин Эрнст — чтобы я сделал ремейк. Но я держался стойко. А поскольку Тимур Бекмамбетов свою идею не оставил, то там что-то вроде бы варится. Но точно не знаю. Это меня уже не интересует.

— В советском кино было много течений и школ: было кино ленинградское, московское, свердловское, грузинское, студии имени Довженко. Что от них осталось?

— Ничего. Кино у нас больше не существует. Есть отдельные острова, скалы: Панфилов, Данелия, Тодоровский, человек восемь-десять. Есть небольшие рифы, которые имеют тенденцию расти. А дальше — океан пустынный.

— Но сейчас много говорят о молодом кино.

— Оно меня как раз огорчает. Только что посмотрел ряд фильмов — чудовищная потеря мастерства, а самое главное: это кино про дебилов и для дебилов. Есть вещи талантливые: «Изображая жертву» Кирилла Серебренникова, например. Но такой фильм я ни делать, ни смотреть не хочу. Понимаете, я нормальный здоровый человек. Хотя считается, что художник должен быть не от мира сего и обязательно должны быть тараканы. А я от мира сего, и мне неинтересно про тараканов.

— Вы как-то произнесли важную фразу: в работе болезни уходят. Почему же тогда заявляете, что «Андерсен» — ваша последняя картина?

— Я уже не делаю этих заявлений.

— Я могу написать, что Рязанов будет делать кино?

— Я буду делать кино, если появятся хорошая тема, сценарий и бюджет. А ходить и просить денег на картину — не буду. Я ходил ко многим людям по поводу каждой картины, и меня встречали радушно, угощали кофе, предлагали коньяк, говорили: «Мы воспитывались на ваших фильмах!» Но денег не давали. И я думал: если эти люди воспитывались на моих фильмах, какое же дерьмо я ставил! Нет, больше просить не буду.

— И напоследок — о вашем недавнем юбилее...

— Он прошел так замечательно, что я потом довольно долго приходил в себя. Все время надо было что-то говорить! Пресса проявила такой напор, что я даже сказал в одной передаче: не знаю, о чем еще новом сказать. Всем всё известно, вся моя жизнь прошла на виду у телезрителей: я старел, лысел, и единственное, что оставалось неизменным, — это мой вес.

— Но приятно же ощущать такой вал народной любви!

— Извините, я вашего брата с народом не отождествляю. Журналисты интуитивно чувствуют конъюнктуру — что может заинтересовать публику — и ей соответствуют. Не обижайтесь, у вас такая профессия. Хотя, конечно, вы сейчас начнете говорить, что вы тоже народ...

— Народ я, народ, — что мне интересно, то и ворочу. А мне вот что интересно: вы создали свой клуб «Эльдар». Расскажите о нем.

— Это не мой клуб и не моя собственность, как я прочитал в одном интервью. Это государственное учреждение культуры, и я там наемный служащий. И зарплаты у нас маленькие, поэтому работают там энтузиасты. Я занимался фильмами, появлялся там редко и работаю в основном вывеской. Жена моя Эмма Валерьяновна подбирает репертуар, и у нас бывают дивные концерты: Олег Митяев, Нани Брегвадзе, Сергей Юрский, Алексей Баталов, Михаил Жванецкий, Белла Ахмадулина, Валентина Пономарева... Многие выступают просто по дружбе, потому что мы не можем платить гонорары — с трудом наскребаем на зарплату коллективу. Но зато мы прикормили замечательную публику: к нам ходят бедные интеллигенты — у нас самые дешевые билеты в Москве. Это ведь Юго-Запад — район университетский. Там люди живут небогато — они и ходят. Работать для такой публики — счастье.

СЕРИЯ ТРИНАДЦАТАЯ: ПОГРАНИЧНАЯ

ТРИНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ НАДЕЖД

В принципе, случилось чудо. Оно воплощено в женщине, которая сидит на солнышке и улыбается мне той самой улыбкой, которую мы полюбили по спектаклям и фильмам. А потом с доверием и откровенностью делится своими надеждами, сомнениями, болью. Эти надежды ей самой кажутся безумными, но и реальными одновременно: пережив инсульт, после которого чаще всего уже не встают, Наталья Гундарева мечтает о возвращении на сцену. И упорно идет к этому счастливому дню. Через такие тернии идет, какие не приснятся в страшном сне.

Инсульт — мозговой удар, мгновенное нарушение кровоснабжения тех жизненных центров, где сформирована личность человека. Это беда страшная — столкнувшись с ней, врачи не могут быть уверены ни в чем. Паралич, распад индивидуальности, разрушение речи — самое малое, что может тут грозить.

Но Гундарева — совершенно прежняя: говорит остро и стремительно, реагирует мгновенно и остроумно, выглядит так, как может выглядеть «сладкая женщина» в час долгожданного отдыха. Встает пока с помощью подруги — левая нога еще плохо слушается, — но с неистребимой грацией актрисы. Идем медленно, мои попытки взять ее под руку отвергаются: во-первых, мы не инвалиды, во-вторых,

левая рука пока тоже подгуляла, надо еще поработать. Первое интервью после катастрофы, по-видимому, и для нее событие — она в него бросается, как выбегает на сцену, внутренне собираясь и входя в роль самой себя, — какой она покинула нас тринадцать месяцев назад.

ИЗ ГАЗЕТ

18 июля 2001: любимая актриса миллионов Наталья Гундарева доставлена в Институт имени Склифосовского. Диагноз: обширный инсульт мозга. Больная в коме. Пресса пугает полным параличом и остановкой дыхания, «болезнь прогрессирует с невероятной скоростью». Включен аппарат искусственного дыхания. Как пишут, даже если жизнь будет спасена, восстановить полноценную работу мозга медицина не в состоянии. Вероятность пожизненного паралича — 99,9 процента.

Конец июля: к Гундаревой начало возвращаться сознание. Вести из НИИ имени Бурденко: состояние нестабильное, за день меняется несколько раз. Первая встреча с мужем — актером Михаилом Филипповым — вызвала у больной нервное потрясение.

Февраль 2002: Наталья Гундарева, уже в реабилитационном центре, возвращается к благотворительной деятельности и, в рамках программы «Во имя здоровья», помогает известнейшим деятелям кино пройти курс лечения. Курс своевременный — с больничной койки она спасла для нас еще несколько любимых нами людей. Дает «Известиям» интервью о важности благотворительных акций и об эстафете добра: «Я обрела еще бóльшую веру в то, что миром правят доброта, участие, сострадание, желание помочь бескорыстно».

Лето 2002: Гундарева все настойчивее говорит о возвращении на сцену.

Я показываю ей эту хронику, взятую из газет и Интернет-сайтов, и она с изумлением ее читает. Потому что смотрит на свои злоключения словно со стороны («Не может быть, чтобы такое случилось со мной!»). А еще потому, что масс-медиа, привыкшие в трагедии видеть сенсацию и взбиваю-

щие в одном флаконе факты с пикантными слухами, вызывают у нее чувство брезгливости.

Гундарева занята делом мучительным: она тянет себя обратно к нормальной жизни с упорством и целеустремленностью, которые когда-то заставили Маресьева ползти через тайгу к людям. Тоже чудо, свершение невероятного, одна десятая процента. Что тут сработало? Во-первых, рядом с маленьким, но гвалтливым миром тусовок и игрищ существует тихий, но большой мир, где знают свое дело, где не вывелись такие понятия, как доброта, милосердие, взаимопомощь. Этот мир теперь в тени, но он есть, хотя мы о нем вспоминаем в минуту беды. Газетную утку родит любой дилетант, — человека вылечит только высокий профи. Врачи наши по-прежнему умеют делать невозможное. Виват им и поклон.

Во-вторых, любовь. Пока Гундарева для нас играла, мы не отдавали себе отчет в том, какой заряд добра и энергии она дарила. Но вот случилась беда, и для миллионов людей словно отключили водопровод — труднее стало очистить душу. Судьба актрисы оказалась частью нашей судьбы. Мощный вал тревоги и любви прокатился по стране, и теперь уже она почувствовала его энергию. Ее спасла для нас и наша любовь. Беда возвращает явлениям их масштаб и помогает людям осознать себя людьми.

13 августа 2002: в парке ближнего подмосковного санатория Наталья Георгиевна Гундарева дает свое первое после болезни большое интервью.

...Так я писал, пытаясь оптимизмом заговорить судьбу. Но борьба Гундаревой за жизнь продолжалась еще чуть больше года. Мечта вернуться на сцену так и осталась мечтой. Но тогда, 13 августа 2002 года, и она, и мы все еще верили в возможность чуда. Ведь мы в России так привыкли на него полагаться...

Наш разговор был для нее заметным нервным напряжением. Иногда она не могла сдержать слез, и ее подруга Галя Пешкова принесла большой пакет бумажных носовых платков.

— В фильме «Осенний марафон» вы играли женщину, которая, кажется, навсегда замерла в ожидании какой-то беды. Это свойственно вам в жизни?

— Нет, я человек скорее оптимистичный. Несчастья стараюсь пройти быстро, не останавливаясь. Я так считаю: в жизни все время должно что-то происходить — и не останавливаюсь, иду дальше. Потому что не может же происходить только плохое! И мне неинтересно возвращаться: мол, а помнишь, как в таком-то году было хорошо! Мне гораздо интереснее: что будет дальше? Пожилым людям свойственно думать о том, что ими пройдено, людям молодым — о том, что впереди. Пожилой человек уже знает, что его ждет впереди, и он туда не хочет, он старается как-то отодвинуть это неизбежное будущее. А я вот думаю о том хорошем, что меня ждет. Уповаю на день грядущий, который принесет новые роли — мне так легче жить.

— Происшедшее с вами несчастье и это чудесное возвращение — расскажите, как это бывает.

— Этого, наверное, никогда не ждешь. И, в принципе, ты не отдаешь себе отчета в том, что произошло. Конечно, происходит некий переворот в сознании. Все последние годы я жила в непрерывной спешке, гонке, когда утром буквально за волосы стаскиваешь себя с постели, вливаешь в себя кофе, глотаешь сигарету, садишься в машину, мчишься на репетицию, на примерку, на спектакль, на съемку, а к вечеру прибегаешь домой выпотрошенная, не понимая, куда ушел целый день. И кажется, что ничего не сделано, хотя объективно это не так: ну прошла репетиция, ну примерила два платья для новой роли, но, в сущности, настоящего, на что стоило бы употребить это жизненное пространство, не сделано ничего. Потому что я люблю результат — характер такой. А то, чем я занимаюсь, результат дает далеко не сразу, и никогда не знаешь заранее, что из этого выйдет и что с тобой произойдет дальше.

И вот вдруг в этой гонке судьба меня остановила. И вот я думаю: почему это произошло? Почему Бог мне послал эти испытания? Вот я сказала, что люблю результативность ра-

боты, — наверное, это свойственно людям, которых обуяла гордыня. Это как на Олимпийских играх, где на всех трибунах транспарант: «Дальше всех! Выше всех! Лучше всех!». И может быть, судьба меня решила... поставить на место, скажем так.

— Какая же тут гордыня!

— Нет, правда, правда, правда! Я даже стала в чем-то распоряжаться судьбами других. Конечно, люди сами доверяли мне свои судьбы, я этого не требовала и не становилась никаким Саваофом — они сами ко мне приходили со своими несчастьями, и я старалась им помочь.

— И вы называете это гордыней? Что может быть важнее, чем помогать людям?

— Да-да, конечно, но я ведь стала... не то чтобы очень важной, я стала ощущать себя какой-то всесильной. Я хотела все мочь, и мне было важно не то, как я прожила день, а — его результат. А это очень вредно. Надо думать о том, как ты проживаешь день. Вот меня судьба и остановила. И теперь я проживаю жизнь немного иначе. И все время возвращаюсь к истине, которая стала для меня на все это время главной: Бог посылает испытания сильным. Я сейчас очень много думаю над «Братьями Карамазовыми», потому что в нашем театре скоро поставят его инсценировку. И вот я как школьница — прохожу роман Достоевского. Заново. Читаю, останавливаюсь, начинаю с начала — мне нужно постичь. Там есть хорошие слова: в испытаниях, в горе ищи счастье, радость. Я и пытаюсь найти радость. И много работаю. Именно сейчас.

В спектакле еще не было распределения ролей, но мужу там как будто бы сулят роль Мити Карамазова. И я ему теперь читаю про Митю. Потому что понимаю: роль такого масштаба так просто не охватишь. Так что я не только о себе думаю... Я ведь даже не знаю, что со мной-то будет в этом спектакле, буду ли я там... Может быть, я выгляжу нескромной, но мне кажется, что до сих пор я играла хорошо. Во всяком случае, на пределе возможного. Даже в средних пьесах все равно старалась выжать из роли все, что можно.

Эти роли я любила, отдавала им все силы и даже получала за них какие-то премии. Потому что спектакль, который не отнимает у меня часть жизни, не имеет смысла. Нас еще в театральном учили: надо играть так, как будто завтра ты умрешь и это последний раз! Так я и играла — словно умирать собралась. Мне так привычней, мне так лучше.

— А вы думаете, что теперь сможете играть иначе?

— Я максималистка. Но так играть, как прежде, я, наверное, уже не смогу. Для этого нужны огромные физические силы — а их уже просто не будет. А играть хуже не могу себе позволить. Ведь театр — это еще и легенды, которые кругами расходятся после каждого спектакля. Стоит снять его на пленку — и легенда разрушается. В театре до потомков должны доходить легенды, а не вещественные доказательства. В этом смысле кино и театр стареют быстрее, чем любое другое искусство — живопись или музыка. Как событие они устаревают буквально на следующий день. И пусть лучше остаются легенды: кто видел — перескажет тому, кто не видел.

— Но вы уже дважды доказали, что невозможное возможно. Вы с триумфом вернулись на сцену после страшной автокатастрофы несколько лет назад, вы возвращаетесь к нам теперь — судьба вас наградила способностью перешагивать через любое «не могу». Это значит, вы еще и сами не знаете, каков на этот раз будет результат. Он еще может быть ошеломителен... И вот вопрос почти на грани мистики: когда случилось это несчастье, по стране прокатился настоящий шквал всеобщей тревоги и любви к вам — в прессе, в Интернете, в письмах, в телефонных звонках во все редакции, — вы этот шквал чувствовали?

— Я думаю, что осталась жить не только благодаря врачам, которые меня вытаскивали, и не только близким, а и благодаря этой любви очень многих людей. Они молились за меня, они потом подходили и просили обязательно снова выйти на сцену. Они говорили: вы должны! И если я когда-нибудь выползу на сцену — только благодаря им. Потому что у меня нет никого, кому я могла бы сказать: ну, сволочь, я тебе до-

кажу! Но я не могу разочаровать тех людей, которые за меня молились, и я должна выйти! В 5-й градской больнице есть церковь, и батюшка мне всё говорил: милочка, вы хoди́те, ходи́те, вы должны — мы на вас смотрим. И мне ничего не оставалось, как идти.

— Маресьев с ампутированными ногами вернулся в авиацию. А вы хотели стать летчицей и совсем недавно летали на дельтаплане. Вы добьетесь, это теперь уже очевидно.

— Очень все трудно... Болезнь оказалась такой, что все происходит ужасно медленно. А я всегда с лету хватала, и для меня эта медленность вообще невыносима. Близкие знают. Они мне говорят: ты же не могла пошевелить пальцем ни на руке, ни на ноге — а сейчас сидишь, встаешь, ходишь, пишешь, читаешь. А для меня сознание этого невыносимо. Мне смешно и странно, когда окружающие радуются: смотри, Наташа уже ходит! А я им говорю: радоваться будем, когда вы сможете меня оставить одну в квартире, и я сама подойду и возьму нужные вещи, сама оденусь, сама выйду на улицу, зайду в магазин и сама куплю то, что мне нужно, и никто не будет меня страховать. Когда я наконец останусь одна.

— Никакую женщину нельзя оставлять одну и без страховки.

— Я не люблю слово «одиночество» и очень люблю слово «уединение». Одинокий глубоко несчастен, но несчастен и тот, кто не имеет возможности уединиться. Иногда нужно уходить в свою скорлупу.

— Простите, что я возвращаю вас к случившемуся ужасу. Но что это было — просто провал?

— Я вообще ничего не помню. Полная вырубка света.

— А первое ощущение после?

— Не помню. Хотя нет, помню, как меня грузили в «скорую»... Это ведь случилось на даче, и говорят, что в этот день я долго загорала на этом вот адском солнце, потом, помню, купалась в жутко холодной Истре и еще ходила заниматься на тренажерах в медпункте. То есть испытывала свои жизненные силы, как только можно, — как варвар. А вечером

меня муж нашел лежащей на кухне. Как он рассказывает, я там что-то готовила — везде лежали наструганные овощи. А еще помню, что накануне играла «Любовный напиток». Женя Симонова мне рассказывает, что я ей все повторяла тогда: так хочу отдохнуть, сойду с ума, если не отдохну! А до этого мы репетировали спектакль «Не отрекаются любя».

— Потом вырубили свет. А когда снова врубили — что вы увидели?

— И этого не помню. Хотя помню, как меня перевозили из Склифа в Бурденко — какие-то черные таблички на воротах. Я их увидела в окно реанимационной машины.

— Вы уже замечательно говорите, и я сейчас наслаждаюсь, слушая тот самый голос любимой актрисы. А первое слово, которое вы сказали в этой второй жизни, помните?

— Наверное, это не самые лучшие слова.

— Ваше ощущение жизни, ее ценности, как-нибудь изменилось?

— Я скажу банальную вещь: оказалось, то, что было, — и было счастьем. Когда мы были молодыми и здоровыми, бегали по песку, и кидались в волны, и кричали друг другу: не заплывай далеко, а то ногу сведет! Вот это и было счастьем, вот это и было счастьем... На пляже детям устраивали какие-то представления, а мы жутко хотели спать, а там какой-то человек с ужасным акцентом кричал: «К нам прышол Ра-а-бинзон, к нам прышол Ра-а-бинзон!», а дети все орали: «А-а-а!..» И нас это раздражало, потому что мы недосыпали. Мы этого «Рабинзона» возненавидели всей душою. Хотя и понимали, что детства у этих детей не отнять, и пусть они себе там радуются. А теперь ясно, что это все и было — счастье.

— Жаль, что мы его не сознаем.

— Его не сознаешь никогда. Особенно при моем характере, когда все время интересно: что дальше.

— Мы сейчас шли с вами по тропинке, и там сидел кот, наслаждался солнцем. Вот он не думал про то, что дальше, а просто наслаждался: животные умеют ценить прекрасное мгновение. Может, поучиться у них?

— Я животных не люблю и поэтому за ними не наблюдаю. Ни зоопарки, ни цирки. Бывает. А жить вот этой минутой, проживать ее полностью, я думаю, мало кто умеет — это правда. Человек такое существо — ему все время кажется, что есть что-то еще лучше, еще прекраснее. И когда это прекрасное настанет — настанет наконец и счастье. Хотя я замечала, что бегущим людям со мной становилось спокойнее: я им говорила: давайте просто посидим, посмотрим вокруг, послушаем...

— На сцене вы как раз умеете проживать каждое мгновение так вкусно, что в зале от этого делается очень хорошо.

— Потому что это моя любовь. Я это люблю. Театр мой дом. Особенно когда был жив Гончаров — мне было так уютно в его театре... Немножко архаичном, традиционном. Его спектакли меня лечили от всех бед — я переступала порог театра, и все отлетало куда-то далеко. А выходила на сцену — и ни с чем не сравнимое счастье не покидало меня все три часа. А ведь там я как выходила на сцену — так уходила с нее только в антракте.

— Уставали?

— Конечно, очень. Часть жизни уходила от меня.

— Жизнь вообще от нас уходит с каждым мгновением.

— Я имею в виду — здоровье. Я после спектакля иногда думала, что если на меня повесить какие-нибудь датчики, то аппаратуру зашкалит: сердце улетало куда-то через горло. Не знаю, какой ангел-хранитель меня оберегал, — я уже давно должна была умереть. Прыгала на сцену, словно топилась, и после спектакля сердце было, как у гончей собаки, — я дышать не могла, мне было плохо. Театр — очень сильная нагрузка.

— Сейчас вы вернетесь уже в другой театр, и там другой хозяин. И мир, в который вы вернулись, тоже — другой. Без вас тут прошло 11 сентября, после которого сместилось сознание целой планеты. Вам заново придется все это осваивать.

— У нас с Арцыбашевым нормальные отношения. Мне радостно сознавать, что он знает цену этой труппе и пони-

мает, чего стоило Гончарову ее собрать. Потому что у нас блистательное созвездие актеров. И если Сергею Николаевичу удастся их всех правильно использовать — найти по Сеньке шапку, чтобы каждому кольчужка не была коротковата, то все будет хорошо. Я, конечно, не была у них на последней премьере «Женитьбы», хотя там играет мой муж — было страшно ее сорвать. Потому что все будут смотреть туда, назад, где я сижу.

— А инкогнито, в ложе, в темных очках...

— Все равно узнают. Шепоток пойдет — спектакль сорвется.

— А вам не кажется, что вы просто откладываете неизбежное: вы же все равно сорвете какую-нибудь премьеру!

— Ну вот поутихнут премьерные бури, все уляжется — я пойду. А газеты вообще... Господи, как же я возненавидела ваших собратьев!

— Я сам их ненавижу, так что продолжайте, это интересно.

— Есть люди, которые любят скандал и живут этим. Один актер сказал фразу, которая меня поразила каким-то новым для меня состоянием умов: отрицательная реклама — тоже реклама. Но я бы от такой рекламы удавилась. Мне стыдно становится, словно я в этом участвовала и это санкционировала. Вот, например, до этой болезни я вообще не знала о существовании газеты под названием «Жизнь», а теперь знаю. Потому что они там, не спрашивая разрешения, постоянно пишут о нас — обо мне и Михаиле Ивановиче Филиппове. Пишут, как мы проводим жизнь. Я понимаю, что тем самым они повышают тираж своей газеты, но надо же и совесть иметь. Фотографируют из-за кустов. Называют великой русской артисткой. Но чтобы стать великой русской артисткой, мне нужно как минимум умереть.

— Это как раз необязательно.

— Нет, я от них услышала то, что должна была услышать на похоронах. Они описывали, как я приехала в этот санаторий, где мы сейчас разговариваем, и как Игорь Костолевский нес мой чемодан — и тут же произвели его в носильщики. А еще произвели его в шоферы — потому что он возил

моего мужа отсюда в Москву. А я думаю: каково Игорю читать все это! А Галю, мою подругу, называют помощницей. Любое добро они обращают во зло. Нельзя распоряжаться чужой жизнью. Они ужасные, они ужасные, подглядывают, подслушивают, вынюхивают, звонят — что за профессия такая! Я иногда думаю — была ли у этих людей мать? Люди по сути не созидатели, а разрушители — наверное, потому, что понимают, что должны будут покинуть этот свет. И стоит приоткрыть форточку — как они вторгаются и разрушают твою жизнь. Это ведь так легко — разрушить то, что не тобой создано! Иногда достаточно неосторожного слова. А мы никогда в свою жизнь никого не пускали, и если давали разрешение на какие-то публикации, то только серьезным газетам. Тут даже «Комсомольская правда» как-то напечатала снимок дома на этой территории, где я сейчас лечусь, и подписали: в этом особнячке живет артистка Гундарева. А директор санатория потом этим возмущался, потому что дом был совсем не тот. «АиФ» попросила интервью у мужа, и он согласился только при условии, что он все обязательно прочитает. Он пометил все неточности — на эти пометки вообще никто не обратил внимания. Я ведь это говорю не от буквоедства и не потому, что кто-то хочет отказаться от своих слов, а потому, что на бумаге слова звучат совершенно иначе. Вот вы меня спросите: вы хорошая артистка? — а я скривлюсь: «Гениа-а-альная!..». По интонации вы поймете, что я имею в виду, а на бумаге все решат, что Гундарева уже совсем головой прискорбна.

— Кроме возвращения на сцену, чего вы еще ожидаете с особым нетерпением?

— У меня сейчас одна мечта: пожить нормальной жизнью, какой я жила. Сесть за руль, войти в свою квартиру, самой открыть дверь. Вернуться. Хотя, когда я с 9 утра до 7 вечера мечусь по процедурам, я понимаю, какая для этого предстоит адская работа, причем это дело не одного года. А иначе я уже никогда не смогу вот так развернуться и легко поднять ногу в батмане. Все время буду бояться упасть. У меня даже была идея на свои прогоны обязатель-

но звать врача, чтобы не бояться. Это сложная работа — истребить страх. Когда я попала в автомобильную аварию, то думала с отчаянием, что уже не смогу играть в театре. А потом однажды на спектакле «Виктория» мне сделалось плохо, и меня увели за кулисы. И потом всякий раз, когда я подходила к этому месту в спектакле, мне становилось так плохо, что я боялась упасть. И на каждом спектакле надо было побеждать этот страх. Что я для этого делала? Да ничего — просто продолжала играть. И с автокатастрофой — просто снова села за руль. И наш мудрый Гончаров спросил меня: «Ну, кому и что вы доказываете?» Я ответила: «Себе, Андрей Александрович!»

— Доказали же! Докажете и сейчас.

— А может, уже надо успокоиться и уйти. Понимаете, у меня довольно деятельная натура — мне все равно нужно будет что-нибудь делать. Арцыбашев предлагает: давай, мы тебя запишем в режиссеры! А я отвечаю: и будем мы с тобой, как Станиславский с Немировичем-Данченко, переписываться. «Перехожу ко второму акту, пришлите мизансцены!»...

— Зато можно посидеть в «Славянском базаре»!

— Можно. Но не нужно. Мне необходимо что-нибудь делать — обязательно, обязательно, обязательно. Я не смогу просто сидеть дома.

— Вы уже делаете — это уже началось. Вы только что устроили в хорошую больницу одного замечательного, тоже любимого народом кинорежиссера. По проекту «Во имя здоровья», который вы создали. Вы уже очень многим помогли.

— Но мы не можем никому вернуть молодость — даже если заложим душу дьяволу.

— Речь к вам быстро вернулась?

— Ну, болтаю я так давно. Только если волнуюсь — начинаю говорить быстро и плохо. Мне нужно говорить медленно. Тогда вообще незаметно, что я болела.

— Так и вообще незаметно, хотя говорите вы в нормальном темпе. А как сейчас складываются ваши дни?

— Все в процедурах. С утра физиотерапевтические, потом бегу на физкультуру, потом ко мне приходят китайцы, кото-

рые делают иглоукалывание и какой-то свой массаж, очень зверский — я называю его «китайские пытки». Нужно иметь громадные силы, просто чтобы его вытерпеть — адски больно. Но мне сказали: если вытерпите, то мы вам разработаем и руку и ногу. И я молчу. Меня спрашивают: что, разве не больно? Я отвечаю: если буду орать, то стекла вылетят.

— Остались проблемы с левой рукой?

— Пока что да. Но я уже могу ее вот так немножко отвести *(неповторимым актерским жестом величественно отводит плечо назад — так королевы ставили подданных на место)*.

— Вот вы тоскуете по прежней жизни. А раньше у вас были причины ностальгировать по временам, когда вы девочкой могли прийти в ТЮМ — Театр юных москвичей — и через него выбрать свою будущую судьбу? Сейчас-то уже нет ТЮМа и вообще нет тех путей, которыми люди шли в актерскую профессию.

— Я не то что не дорожу прошлым — оно мне не очень интересно. Интересно то, что впереди, и в этом смысле были большие огорчения, потому что я чувствовала, что старею. А главное, старел Гончаров, который был удивительным генератором мысли, он знал не только актеров и не только пьесы, которые брал, — он знал зрителя. Знал, в какой момент на какую кнопку нажать, чтобы зритель взволновался. Он был Неистовый Роланд. Но я видела, как лев стареет и как молодые, приходя в театр, уже говорят: и чего там этот маразматик орет! Я им отвечала: дети, ша! Я уже двадцать пять лет в этом театре — и все учусь у него. А вы все такие умные-умные! В зеркало не можете насмотреться, такие умные. А я его очень любила. И так получилось, что не смогла быть на его похоронах. А может, это и к лучшему: для меня он живой, таким и останется.

— У вас здесь есть какие-нибудь культурные развлечения? Телевизор смотрите?

— Телевизор есть в номере. Но самое большое счастье — я наконец могу читать. Читаю без конца. Читаю одно и то же, но меня это устраивает. Я — «прохожу». Потому что до

того я все это проходила в школе, а сейчас совсем другое восприятие. А по телевизору не все подряд смотрю, а только новости и старые фильмы.

— А новые фильмы?

— Я же академик «Ники» — и мне прислали около полусотни картин, которые были выдвинуты на премию. Я их все посмотрела. И таким образом не останавливалась. Некоторые пересматривала даже несколько раз — потому что я ответственна до противного. Я же буду решать судьбу людей!

— И какие впечатления?

— Я не считаю, что кинематограф наш умер.

— По количеству точно не умер. А по качеству?

— Там были фильмы — пусти их в прокат, и они хорошо пойдут. Они не хуже зарубежных. И актеры наши не хуже. Они даже лучше, потому что там целый завод работает на актера, там актер — весь смысл существования кино, а у нас он один в поле воин. Он выходит из окопов один и без гранат, а на него танки — режиссер, сценарист, оператор. И он безоружный идет.

— Ваша вера в Бога укрепилась? Стала другой?

— Она не может стать другой — она или есть или ее нет. Могу только сказать, что облегчения, на которое так надеются люди верующие, не было. Может быть, меня нельзя называть истинно верующей — и тогда какого мне ждать облегчения и от кого? Я пошла причащаться, и окружавшие меня люди ждали, что я выйду просветленная: на душе стало привольно и весело. Не было этого, мне не стало легче. Я все равно встречала эту смертельную боль одна. Когда приходит болезнь, то какие бы люди ни окружали человека и как бы ни старались врачи — он все равно встречает ее один на один.

— В одном из интервью вы говорили о необходимости остановиться, оглянуться. К несчастью, эта остановка случилась. Удалось оглянуться?

— Я пыталась понять, почему послано мне это испытание. И с каждым днем убеждаюсь, что это очень было нужно — щелкнуть меня по носу. Другое дело — что щелчок получился

такой сильный, что чуть мозги не вылетели. Когда случилась автокатастрофа и началось заражение крови, я решила, что в кино сниматься не буду, остается театр. А теперь я все равно оставалась одна. Может быть, не умела верить... Не умела и не умею. Потому что считается, вера помогает. А у меня бывали дни, когда я буквально расползалась, растекалась.

— Вы верите, что искусство способно влиять на жизнь?

— Не знаю, способно ли оно влиять на жизнь, но на человека — уж точно. Недаром же театр называли храмом. В храм нельзя войти просто так — это значило бы обидеть верующих, правда? А театр — тот храм, куда можно прийти неподготовленным. И если испытаешь там катарсис — твоя жизнь тебе покажется лучше, потому что тебе станет легче. Если отсмеешься — уйдешь в приятном настроении. Если увидишь что-то ужасное — твоя жизнь покажется не столь уж плохой. И ты уйдешь просветленным. Театр зовет тебя выше, и ты идешь за ним, туда, где будут падать звезды и звучать музыка — тебе туда захочется. Как та булгаковская коробочка, откуда слышны волшебные голоса.

— Вы говорите: зовет выше. А вот мне, когда смотрю большинство наших новых фильмов, все кажется, что меня бьют по голове. Меня убеждают, что человек порочен, что страна несчастная и обреченная, что народ никчемен. Такое искусство ведь тоже влияет на человека.

— У нас очень хорошо говорят о том, что нужно национальное кино. Но не хотят обратиться к классике. У нас такая богатая литература, из нее можно столько черпать... Я здесь усматриваю, если хотите, даже определенную государственную политику. Когда-то на телевидении была литературно-драматическая редакция, которая экранизировала Тургенева, Пушкина, Чехова, и это было замечательно. Это дело надо было продолжать. Какое там национальное кино, если на всех экранах Хулио и Педры! Снимают, правда, про милиционэров...

— Ментов!

— Я их зову милиционэрами. А про жизнь человеческого духа вы там не найдете ничего. Все только вокруг того:

а у него с ней че-нибудь случится иль не случится? Убьет один другого иль нет? Ой, она, поди, переживать-то будет, если его убьют! И больше ничего.

— В одном из интервью вы сказали, что актер — это глина в руках режиссера...

— Да, это так.

— Но ведь теперь ясно, что даже в руках самой судьбы вы не глина!

— Глина, глина. Значит, я глина в руках Бога. Который сейчас придал мне вот такую форму. Это не я сама — я сама-то что! Вот прошел слух, что, может быть, меня займут в «Братьях Карамазовых» — и я стала читать. Если б не случилась эта беда, может, у меня не было бы такого количества времени, которое я смогла уделить этому роману. И жду, что будет. А пока на каждого брата Карамазова делаю досье. Чтобы потом не искать по всей книге нужные мысли. Мне интересна эта почти исследовательская работа.

— А были случаи, когда вы ощущали, что глина режиссеру не по зубам?

— Ну конечно. Особенно в кино, пусть на меня не обидятся кинорежиссеры. Встречи бывали такими недолгими, некогда было друг другу поверить до конца, но чем бездарнее режиссер мне встречался — тем больше мне хотелось ему помочь. Я практически уже могла бы за него снимать кино. И понимала, почему он меня пригласил — за имидж. А за позор надо платить.

— Скажите, вы сейчас просто долбите эту руду, пробиваясь к свету, или у вас есть четкий план и вы можете сказать себе и нам, когда вы снова выйдете на сцену?

— Я этого не знаю. Это опять-таки ваши коллеги из какой-то газеты сообщили, что 8 сентября я уже буду играть в спектакле. Я позвонила в театр и спросила, что у нас восьмого идет. Оказалось, «Кукольный дом», где я никогда не была занята. Зато, наверное, все билеты уже проданы — кто ж не придет посмотреть на инсультную...

— После Дульсинеи я понял, что вам нужно играть в музыкальных спектаклях и киномюзиклах...

— Правда, там за меня пела Камбурова. Я сама пою только за столом, когда выпью.

— А на спектакле? Выпили, и вперед!

— Нет, я подшофе на сцену не выхожу — неинтересно.

— Я чувствую, что вы сейчас стали терпимее. Вот одна из ваших максим, которые я нашел в печати: «Я не могу смотреть телевизор — озлобляется душа». Сейчас вы его смотрите...

— Потому что у меня безвыходное положение. Я ведь немногое могу себе позволить. В театр пойти не могу — сорву спектакль. Не хочу вредить друзьям и коллегам, а интерес неизбежно будет повышенный, не потому что это я, а потому что моя болезнь и всем интересно с этой точки зрения на меня взглянуть. Я буду медведем, которого водил цыган, понимаете?

— Недооцениваете вы людей!

— Ну да, очень даже дооцениваю. Любопытство — страшная вещь. За мной будут ходить хвостом, куда я — туда и хвост.

— А то за вами и до беды не ходили! В метро вы могли ездить?

— Я сама вожу и на метро давно не езжу. А внимание окружающих — это часть моей профессии, и я к нему уже привыкла. Вот мой муж очень этого не любит, он не готов с этим мириться. Но раз выбрал такую профессию... Стоматолог целый день разглядывает гнилые зубы — разве приятно? Вот и я должна прилюдно где-то появляться, и следить, чтобы волосы лежали нормально, чтобы краска на лице не расползлась. И даже если мне плохо, я все равно должна хорошо выглядеть. И я хочу ходить, гордо подняв голову, грудь вперед и плечи назад — как раньше. Что я делаю в театре — я должна делать в жизни, и деваться мне некуда.

— Кто вам помогал в эти месяцы?

— Врачи, они по долгу обязаны были мне помочь. Но помогали не по долгу и не потому, что я Гундарева. Они тоже любят, видно, свою профессию и хотели... как бы это сказать... Вот Анатолий Иванович Федин, к которому я попала, так и сказал: я вам сдам Гундареву под ключ. То есть оказа-

лось, у нас общие стремления. Очень помогали друзья, которые от меня не отходили. И люди, которые за меня молились, — я просто не могу их обмануть. Муж. И знаете, что мне хочется? Вы очень известная газета, и мне хочется через нее поздравить его с днем рождения.

— Вас с мужем угораздило даже в одном месяце родиться! Вас ведь в конце августа мы тоже обязательно поздравим!

— Но по знакам Зодиака мы разные. Я Дева — он Лев.

— Вы же не любите зверей!

— Не всех.

— В вашей актерской работе поражает естественность. Я ведь тоже купился, когда впервые увидел вас в фильме «Осень». Понимал, что актриса, — и все же в вас было что-то необычно настоящее, несыгранное. И потом именно вы сделали эту новую правду актерской манеры привычной.

— Потому что тогда это не было еще так модно. Потом естественность стала модной, и мы ахали, как Леша Петренко играл свой знаменитый монолог в «Двадцать дней без войны» — поразительный по достоверности и подлинности.

— И когда эта подлинность окончательно стала модным штампом, вы пошли и сыграли «Любовный напиток» — пир актерских перевоплощений.

— Я полюбила эту пьесу. Все время хочется чего-то другого...

— Ваша коллекция премий очень велика.

— У меня есть «Кумир», «Ника», «Хрустальная Турандот», есть Государственные премии СССР и РСФСР, премия Ленинского комсомола, и, кроме того, я орденоносец — «За заслуги перед Отечеством».

— А скоро выйдете на сцену, и вам дадут Орден мужества. Вы все происшедшее расцениваете как чудо?

— Нет. Мне только странно, что это случилось со мной. Вот откручиваю назад ленту своей судьбы — и никак не могу включить в нее себя. То есть происшедшее словно существует отдельно от меня. Это не про меня, а про кого-то другого, про женщину, которая от всех зависит, которую надо поднимать, одевать... Это не про меня. Потому что если

бы это было про меня, я должна была бы падать на колени и ползти — сама, не прося ни у кого помощи. Хотя однажды я попробовала и полетела так, что, казалось, у меня мозг вылетит из головы, я даже хруст услышала. Какая эта жизнь, если стоит тебе встать, как из другой комнаты немедленно появляется испуганное лицо: а вдруг я упаду и разобьюсь!

— Давайте считать это жуткой пьесой, в которой вы играете. Скоро финал, вы выйдете на аплодисменты, и зал встанет вам навстречу.

— Может быть. Хотя если я еще могу представить, как иду по улице и стучат каблучки, то как я на сцене взбегу по лестнице... — нет, кажется, я уже не смогу этого никогда. А хуже играть не хочу. Я тогда лучше вообще уйду...

СЕРИЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ: НОСТАЛЬГИЧЕСКАЯ

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЮНОСТЬ

Моего однокурсника Владислава Крапивина теперь знает каждый читающий человек: уже для нескольких поколений романтически настроенных соотечественников он — одна из культовых фигур юношеской литературы, а также жанра фэнтези. Когда Слава Крапивин стал классиком, и у него вышло тридцатитомное собрание сочинений, я приехал в Свердловск, который для меня никогда не станет, на немецкий лад, Екатеринбургом. И снова убедился, что старый друг лучше новых трех.

О ПОКОЛЕНИИ

— ...И вот приехал я в родной город. И вижу: племяшка одиннадцати лет от роду балдеет от фильма «Бригада», смотрит снова и снова — нравится. На полках книги: «Монстры Вселенной», «Киллер на все времена»... Любимые игры — стрелялки и давилки. Система ценностей переменилась очень круто: слово «романтика» для большинства звучит смехотворно. Твои наблюдения детского писателя,

думаю, богаче и разнообразнее — что выбирает новое поколение?

— Выбирает сообразно вкусам времени. Раньше были кружки, нацеливающие ребят на романтику: мечтали стать полярниками, космонавтами, капитанами дальнего плаванья. И никому бы в голову не пришло мечтать о карьере торговца. А теперь при каком-то детском клубе организовали кружок «Как стать бизнесменом». Не как лечить экономику — а как зарабатывать деньги. Деньги стали основой основ.

— Может, это хорошо? Деньги — рычаг экономики.

— Если бы они были только рычагом экономики! У нас они еще и рычаг нравственности. Они стали самой яркой свечкой, которая светит впереди. Вот ты спросил: что выбирает новое поколение? Но поколение — очень пестрое. Я включаю телевизор и вижу, как интеллектуальные, ухоженные мальчики из Екатеринбургского хорового лицея поют классику. Вижу ребят из языковых лицеев, слышу их блестящую, отточенную английскую или французскую речь. Или как член жюри детского литературного конкурса читаю отличные рукописи. А потом выхожу на улицу и вижу стайки замурзанных пацанов, которые нюхают клей и вообще ничего не читали.

— Так было всегда, но есть же некий вектор развития! Есть система приоритетов в обществе.

— Правильно, дело в соотношении этих слоев. Какая у нас была система образования — отдельная тема, сейчас она ничуть не лучше. Но заброшенных ребят было гораздо меньше. А сейчас они копаются в помойках, ищут еду. У нас же от двух до пяти миллионов беспризорных! Создаются комиссии и программы, под эти программы набирают тучи новых чиновников. А толком никто ничего не делает, и пацаны клей как нюхали, так и нюхают. О какой детской литературе тут может идти речь!

— Тем не менее на нее спрос. Я видел в Интернете два сайта, которые сделали твои фаны. Обмениваются томами твоих романов, спорят. Я даже встретил одно душераздирающее объявление: все отдам за пятый том Крапивина.

— А где теперь достанешь! Когда-то моя первая книга «Рейс “Ориона”» в Свердловске вышла тиражом 15 тысяч, тогда он казался смехотворным. А сейчас вот вышло собрание сочинений: с ума сойти — при жизни автор сподобился увидеть на полке свой тридцатитомник! Но тираж — 10 тысяч! Обычный для наших дней тираж, неплохой даже — но что это для России!

О «КАРАВЕЛЛЕ»

— А организованный тобой в юности детский клуб «Каравелла» еще существует?

— Да, но с его нынешним руководством у меня идейные расхождения. Только это не клуб, это отряд — юных моряков, фехтовальщиков, журналистов.

— В чем же идейные расхождения?

— Они хотят ввести платный прием.

— Ничего не понимаю. Ты же хозяин «Каравеллы» — ты ее придумал и создал!

— Но в девяностых годах передал ее молодым: столько лет тащить это дело на горбу — ого-го!

— Ого-го, конечно, но расскажи: ты там делал — что?

— Я там делал все. Проектировал и строил с ребятами парусники. Снимал с ними фильмы. Разрабатывал учебные программы и руководил написанием их журналистских работ. Вел занятия по морскому делу. Тренировал фехтовальщиков. Был режиссером любительских фильмов, которые потом шли в «Артеке», в «Орленке»...

— Что ребят приводило в «Каравеллу»?

— Желание приобщиться к романтике — к парусам, к морскому делу, стать мушкетером — стать теми, о ком они только читали или видели в кино. Настоящие походы, настоящие человеческие отношения. И второе: ощущение незащищенности перед жизнью. Их ведь тиранили в школе и дома, и к нам чаще всего приходили ребята, затюканные окружением.

В «Каравелле» они находили то, что искали, — это я могу сказать с некоторой гордостью. Они попадали в круг, где никто никого не дразнит, не обижает, каждый готов встать на защиту — настоящее ребячье товарищество. Мне пришлось положить много сил, чтобы создать такую атмосферу. В начале шестидесятых я начинал на Уктусе (одна из рабочих окраин Свердловска. — *В. К.*), а там эти окраинные дети с их агрессивностью и стремлением самоутвердиться за счет того, чтобы обхихикать другого. У них была такая пиратская игра: набежать сзади и повалить. Приходилось внушать, вдалбливать, на это уходило много сил и времени.

— Они расставались с любимыми привычками, чтобы быть с тобой, — что их привлекало?

— Друзья и настоящее дело. Надежность отношений. Они поняли, что рядом плечо друга и можно быть самими собой. Рассказать историю, написать стихи, вздохнуть свободно, без опасения быть высмеянным.

— Что с ними стало потом?

— Всякое случалось — жизнь есть жизнь. Есть врачи, бизнесмены, журналисты, моряки. В 2001 году на сорокалетие отряда собрался большущий зал, привели детей, внуков.

— Как отряд реагировал на меняющиеся времена?

— В основном приоритеты не изменились. В «Каравеллу» ведь приходят только те, кто готов принять правила игры.

— Но закваска этой игры — романтика, а она больше не в моде.

— А что такое романтика? В ней много прагматизма. «Каравелла» — это серьезная подготовка к жизни, она помогала выбрать профессию. Вот пример. Сейчас областной станцией, которая раньше называлась ДОСААФ, руководит капитан второго ранга Вячеслав Гулевич. Он из «Каравеллы» пошел учиться в Нахимовское. На вступительных экзаменах сказали: а тебе учиться нечему, у тебя уже полный курс подготовки.

— Причем приехал из сухопутного города!

— Не такой уж Свердловск сухопутный — с давних пор здесь якоря ковали для флота. Из «Каравеллы» вышло несколько режиссеров, работают на Свердловской киносту-

дии. Когда-то у нас был Алексей Балабанов — и теперь я не могу выяснить: тот или не тот. Наш ведь тоже пошел в артисты и режиссеры. В группе «Смысловые галлюцинации» лидер — наш выпускник. Журналистов много.

О ХРАМЕ НА НИЩЕЙ ПАПЕРТИ

— Объясни один факт. Я понимаю, что религия — важная часть культуры и истории. Но вот в Екатеринбурге построен помпезный «храм на крови» — рядом с уже существующим храмом. При такой нищете в стране — куда столько? Не лучше ли построить детский дом?

— Я человек верующий и однажды уже высказался по этому поводу. Я сказал, что, согласно христианским убеждениям, на месте Патриарха я бы запретил строить храмы и другие религиозные учреждения до поры, пока есть нищенство и беспризорные дети. Пусть церковь займется сначала этим богоугодным делом — храм можно выстроить и в сердце своем. Я не понял также, зачем в столице возвели муляж храма Христа Спасителя — что, некуда было деньги девать?

— Я для себя давно разделил идею Бога, с которой не могу и не буду спорить, и церкви как учреждения.

— Для меня такое разделение тоже очевидно. Не понимаю, например, войну православной церкви с другими конфессиями. Вместо поисков общих путей — ожесточение. Хотя и внутри церкви на этот счет есть разные мнения. Ко мне пришел мой читатель священник отец Михаил — посидели, поговорили, и он со мной вполне согласен. Церковь — это политика, стремление оказать свое влияние на государство. А вера — совсем другое дело.

— Ты говоришь про обнищание. Но сейчас говорят, напротив, об укреплении благосостояния масс. Где истина?

— Если говорить о столице в пределах Садового кольца — возможно, там что-то укрепляется. Роста благосостояния в провинции я не наблюдал.

— В ваших новых ресторанах цены вполне московские, но столики не пустуют.

— А сколько на такого посетителя ресторанов приходится людей, которые не знают, чем заплатить за квартиру! Конечно, когда видишь дам в дорогих шубах и массу иномарок, это впечатляет, но это как подкрашенные и подсвеченные фасады домов на главных улицах Екатеринбурга, Петербурга или Москвы. А зайди за фасад! Каждый день я вижу мужичков и тетенек, которые разгребают мусорные ящики и добывают себе пропитание. Социальное расслоение — колоссальное.

— У тебя дети и внуки, — что ты думаешь о мире, в котором им жить.

— Не думаю, чтобы этот мир радовал моих детей. Да и я, увы, в близком будущем не вижу светлых перспектив. Мне кажется, что люди, которые оказались у руля, думают прежде всего о себе. А не о стране и ее населении.

— Говорят, и раньше так было.

— Раньше они должны были хоть на долю процента соответствовать идеям, которые декларировали. В обкоме партии я считался человеком несдержанным и в одном споре выложил такую идею: господа, вы считаете себя умом, честью и совестью эпохи — так соответствуйте этой декларации хоть немного. И как ни странно, это вызвало понимание. Потому что если уж они объявили себя продолжателями светлых комиссарских идей, то должны были хоть что-то делать в доказательство. Сейчас и этого нет. Разрушено не только то, что отвратительно и страшно. Разрушены бесплатное образование, бесплатная медицина, социальные гарантии. И вот кто-то отправляет сына в английский лицей, а у кого-то ребенок шастает по подворотням.

— Ты был коммунистом?

— До 90-го года. Мы с товарищем журналистом оказались на теплоходе, который шел по Волго-Балту, и услышали по радио, как генерал Макашов от имени коммунистов грозил президенту. Посмотрели мы друг на друга и решили: пора кончать эту лавочку — состоять с этими людьми в од-

ной партии. Почитал новые партийные документы — там не было ни слова о подрастающем поколении, о нашем долге перед будущим. И я выложил свой билет на стол. Крик был ужасный: «Вы еще пожалеете!»

— Пожалел?

— Ни единой минуты. Меня же в партию затащили силой. У меня выхода не было: я руководил «Каравеллой», и если бы открыто послал их к черту, меня бы лишили возможности работать с ребятами. А это было для меня смыслом жизни.

— «Каравелла» воспитывала чувство, имя которого сейчас пишут в кавычках, — патриотизм. Как ты относишься к нынешним попыткам найти национальную идею?

— У нас ни о какой национальной идее речи не шло. А патриотизм был следствием занятий по истории флота. И то мы говорили не о военных победах (милитаристских настроений в «Каравелле» не было принципиально), а о путешествиях, открытиях, о морских дорогах, которые наша страна, наряду с другими, пробивала. У нас же были ребята многих национальностей. Это потом пришла пора, когда в скаутских отрядах появились священники. У нас как-то был разговор: ну ребята, если заняться религией — кого придется звать? Православного священника, муллу, лютеранского пастора, раввина, даже буддийского монаха! И решили мы оставить это на совести родителей.

— Итак, относительно будущего ты небольшой оптимист. А мог бы предложить некий путь, на котором страна выплывет? Я не говорю: возродится — не очень понимаю, что именно нужно возрождать. Не вижу в истории России такого золотого века, который хотелось бы вернуть.

— А ведь действительно не за что ухватиться! Посмотри старые подшивки журналов «Нива» или «Родина»: конец XIX века, спокойствие и патриархальная благодать — но какая благодать, когда тут губернатора взорвали, там демонстрацию расстреляли... Заваливали Европу хлебом — а дома была нищета. Так что нам надо не оглядываться, а думать, как быть дальше. Как быть — в нынешней ситуации я не знаю. Вот появляется фермер, и вроде бы у него налажива-

ется хозяйство. Но соседи, как встарь, его гнобят, поджигают дом: ты что, лучше нас?! Пусть будет плохо, как у всех. Эта идиотская психология...

— ...Она всегда была в России. Я знаю уральскую деревню, где есть так называемая «улица миллионеров». Все прочие вбивали в стенку гвоздик и вешали армяк, а лампочку просто вкручивали в патрон. А миллионеры отличались тем, что сделали вешалку и к лампочке подвесили абажур. Их ненавидела вся деревня — высовываются! При таком раскладе есть точка зрения, что впереди только два пути: или Россия разрушается — что вполне возможно: и не такие цивилизации погибали. Или какая-то форма диктатуры.

— Так ведь и это уже было. Ну опять придут в кожаных куртках и с маузерами. Опять светлые идеи, опять искренне преданные этим идеям люди — они что-то там переворошат, а через пару лет их расстреляют. И опять придет сволочь, которая начнет грести под себя.

О САМОСОЗНАНИИ

— Меня ты убедил: диктатуры не нужно. Но как убедить историю, и какой возможен третий вариант?

— Исторические процессы сродни природным — личность мало может там изменить. Остается наблюдать. Самая простая истина, которая есть в большинстве религий: не делай другим того, чего не хочешь себе.

— А ты замечал: хоть многие сейчас при крестиках, но эта истина не действует.

— Можно сколько угодно построить храмов и хорошо на этом заработать, но это ничего не решает. Я не знаю, как разбудить сознание человеческое. У меня уже сорок пять лет литературного стажа, и я пытался в книжках что-то людям втолковывать. Но пробудить самосознание народа — проблема. Я знаю, что могу сделать хорошее только отдельным людям. Соваться же в политику и пытаться там что-то

менять... Меня много раз пытались затащить в политику, выдвигали куда-то, посылали на конференции, я там пытался говорить в защиту подрастающего поколения, какие-то идеи даже вносили в резолюции — и что?

— Знаешь, мне всегда завидно, когда я приезжаю в какую-нибудь Канаду: там есть чувство большой семьи. Они гордятся этим.

— И никто не кричит о национальной идее — она существует естественно. Пока чувство такой семьи к нам не вернется, ничего не будет.

— А есть в современной массовой культуре вещи, которые пришлись бы ко двору в твоей «Каравелле»? Какой-нибудь «Гарри Поттер»?

— Средняя книжка. Не могу сказать — плохая: она интересна, но язык так себе, литературного мастерства немного. И обидно, когда при богатейших традициях нашей детской литературы вдруг возникает этот всплеск фанатизма.

— А может, это точно угаданная потребность масс?

— Нет, это раскрутка. Современная детская литература на Западе отсутствует, там только вампиры, ковбои и страшилки. И вдруг является книжка, где нормальные дети говорят нормальным языком — это показалось неожиданным и интересным. Этот интерес вовремя уловили — и пошла раскрутка. Кто устоит, когда на каждом углу портрет Гарри Поттера!

— Но ведь там придуман очень занятный мир.

— Мало ли таких миров уже придумано! Астрид Линдгрен, Кир Булычов, Толкиен... Да и мир этот вторичен — те, кто знают жанр фэнтези, не найдут ничего нового.

О ДЕТСКОМ КИНО

...Знаешь, года два назад мы с друзьями сели в машину и поехали до польской границы, до Гродно и обратно. И вот, когда отрываешься от повседневной мерзости, от телепередач о криминале, смотришь на природу и встречаешься

с людьми, — настроение резко меняется. По-прежнему удивительно много хороших, доброжелательных людей. Они готовы и помочь безвозмездно, и поговорить, и видишь, что русская душа по-прежнему велика и красива.

— Не наша ли журналистская вина, особенно телевидения, в том, что этот мир исчез из вида?

— Работников телевидения я не считаю журналистами. Это особая порода людей, которые живут в ином мире иных ценностей. Там сенсация превыше всего и никто не думает, как это откликнется в обществе. Включаешь ящик — что ты видишь? Взрывается и горит машина. Или кретин с двумя пистолетами в руках спиной вперед вылетает через разбитое окно. Или упражняется потная от усердия пара, причем видно, что им обоим это неохота, но надо зарабатывать. А я все пытаюсь найти — что-нибудь для детей-то еще показывают или нет?

— Я в восемь утра «Пятнадцатилетнего капитана» поймал однажды.

— Это еще хорошо — некоторые детские фильмы, чтобы отчитаться, в пять утра пускают! У меня есть коллекция детских фильмов, и я иногда в приливе ностальгии их смотрю — наивно, конечно, но очень много доброго.

— Строго говоря, и в «Звездных войнах» борются за справедливость.

— Но они теряются в массе фильмов, где сплошная агрессия. Даже в лучших наших фильмах понятия о добре и зле размыты. Я хорошо отношусь к тому, что делал Валерий Приёмыхов, но вот его фильм «Кто, если не мы?»... И ребята играют неплохо, и сочувствуешь им, но забываешь, что поймали-то их на грабеже. И никто не говорит, что воровать негоже. Почти геройство.

— Может, нужны опять тематические планы, цензура, Госкомитет по кино...

— Теоретически нужны, но у нас они выродятся сам знаешь во что. Наберут чиновников, каждому положат неплохую зарплату, референты, рецензенты и помощники будут ездить за границу за опытом и запрещать все подряд.

— А потом придет новый русский, даст большую взятку и протолкнет свой сценарий, несмотря на бездарность. И хорошую знакомую на главную роль... А что у нас с детскими изданиями?

— Их почти нет. У «Пионерской правды» был тираж 10 миллионов, сейчас печатает 20 тысяч. Государство перестало поддерживать детскую литературу. А этого уж совсем нельзя, потому что ни детская литература, ни детская журналистика быть самоокупаемыми не смогут — на детях бизнес не сделаешь.

— Как это не сделаешь бизнес — а «Гарри Поттер»? Миллионные прибыли!

— Бе-зу-слов-но. Но, во-первых, «Гарри Поттер» — не наш бизнес.

— Ты знаменитый детский писатель — так сделай свой бизнес! И чтоб был такой же спрос.

— А у нас традиция: все, что с заграничной наклейкой, — лучше. Но этот единичный пример еще не система.

— «Властелин колец», «Звездные войны» — уже система. Многомиллионные сборы, люди состояния делают!

— Будь у нас нормальные тиражи и детские журналы, мы могли бы предложить вещи гораздо более талантливые, интересные и полезные. Детскому книгоизданию нужна государственная поддержка. На «Гарри Потере» воспитывать российских ребят в патриотическом духе трудновато.

О СБЛИЖЕНИИ ВЕРЫ С АТЕИЗМОМ

— Помню, студентом ты был убежденным атеистом.

— Я к вере шел сложными путями. Через юношеский атеистический максимализм, через долгие размышления. Как автор-фантаст я влезал в философские материи, в проблемы мироздания и пришел к выводу, что, кроме как существованием высшего разума, объяснить ничего нельзя.

— Что такое высший разум? Добрый дедушка на небесах или вселенская закономерность, закон природы?

— Высший разум может быть всем — на то он высший, всеобъемлющий и до бесконечности многомерный. Смотри: чем больше делается научных открытий, физических или философских, тем больше непонятного. До сих пор наука занималась изучением материального мира. Но этот мир в сравнении с миром полей — эфемерность, микрон. А Вселенная пронизана полями — энергетическими, мыслящими, какими угодно. Я недавно прочитал: если мы примем ядро атома за футбольный мяч, то электрон будет болтаться вокруг этого атома на расстоянии пяти километров. А все остальное — поле, и полей этих великое множество. Они совершенно не изучены, хотя определяют многомерность пространства, относительность времени и еще многое. Но никто их еще не знает.

— Ты ходишь в церковь?

— Практически нет.

— За границей я всегда иду в собор, мне очень нравится там атмосфера, нравится, что можно сесть, подумать, послушать орган, привести в порядок мысли и душу, вернуть ей умиротворение и ощущение вечности. Ритуалы православной церкви мне кажутся менее человечными: там душу спасают, истязая тело — старики часами стоят в духоте и жаре. Для меня это перевернутая система ценностей, где тому свету отдается предпочтение перед этим, и люди готовы страдать, ибо обретут благодать потом, после смерти. Как материалист я понимаю, что потом ничего не будет, но эта единственная жизнь непоправимо испорчена. Максимальной агрессии эта идея достигла в опыте исламских экстремистов: убей неверного — и тебе будет хорошо после смерти. И мать убийцы счастлива: он погиб во имя Аллаха. Как быть с этим?

— Ну, это, по-моему, какое-то извращение идеи самого ислама. В принципе все религии рождались на общей основе. Идея о том, чтобы не делать другому зла, которого не пожелаешь себе, существует везде. Хотя Коран настолько

сложная книга, что при желании там можно найти все, что угодно. Как и в Библии, впрочем. Поэтому я предпочитаю руководствоваться Нагорной проповедью с ее Заповедями. Если человек верующий, то другим он зла не желает.

— Я человек неверующий, но тоже другим зла не желаю.

— Да какой ты неверующий! Я поговорил с тобой и вижу...

— Вот об этом я и написал в свое время статью «Приказано верить», и меня поддержали почти все авторы пришедших в редакцию писем. Почему верующие приватизировали идеи добра, а атеизм связывают только со злом? Я и среди верующих знаю множество ханжей, лицемеров и гадов. Ты заметил: у любого вора в законе, любого нашего мафиози (на телеэкране видно) — на груди непременно крестик.

НА ПОСОШОК

— Ты бываешь в Москве?

— Нет!

— Почему ты сказал это «нет» с таким вызовом?

— А это идейное убеждение. Как только в Москве ввели регистрацию, несмотря на то, что Конституционный суд признал ее незаконной, я сказал себе: я — гражданин России и не понимаю, почему, приезжая в столицу своей страны, я должен там регистрироваться! Хотя француз без всякой регистрации едет в свой Париж, а англичанин в Лондон. А я по Москве должен ходить с оглядкой: вдруг меня заловит милиционер и оштрафует. Причем заловит он меня исключительно ради собственной выгоды, потому что ни от каких террористов эта регистрация не защищает. Это вроде бы распоряжение Лужкова, но я не понимаю, почему мэр вправе нарушать Конституцию. И с 1995 года в Москву не езжу. До сих пор не видел Храма Христа Спасителя в натуре. И творений Церетели тоже не видел.

— Это твое большое счастье.

— По крайней мере, горя я от этого не ощущаю.

— А для нас это горе. Ты не представляешь, во что превращается Москва. Один зоопарк на Манежной способен свалить с ног. Не говоря о гибриде Петра с Шеварднадзе... А теперь дай мне твой портрет лица.

— Вот вы все журналисты одинаковы.

— Не надо обобщать.

— Вы приходите и требуете портрет, а где я их наберу, елки-палки?

— Наберешь.

— Вот, нашел. Только верни — он последний. Не вернешь ведь!

— Не верну. Это память.

СЕРИЯ ПЯТНАДЦАТАЯ: ГИПОТЕТИЧЕСКАЯ

ТЕОРИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ

Рукопись неизвестного фантаста, найденная в ночной электричке

Это была тощая школьная тетрадка в клеточку, слегка уже замусоленная. Она сиротливо тряслась на скамейке полупустого вагона, и я от нечего делать ее раскрыл. Страницы были тесно исписаны нервным неразборчивым почерком, каким пишут люди, более привыкшие к компьютерной клавиатуре — сам вид шариковой ручки их раздражает. Но первая фраза меня заинтересовала, и я стал продираться через чей-то невнятный текст, по редакторской порочной привычке застревая то на синтаксической ошибке, то на дурном стилистическом обороте. Занятно было, что примерно те же сумасбродные идеи в последнее время посещали и меня. А главное, история, которая привиделась неизвестному автору, мне показалась идеальным завершением всего этого сбивчивого и нестройного повествования о том, как проходит мирская слава, и о поразительной неустойчивости всего земного.

Мне стало жаль, что такая замечательная тетрадка после первого же визита вокзальной уборщицы неизбежно окажется в мусорном баке. Приношу извинения неведомому

мне фантасту, но все же рискую предать его сочинение гласности — со всеми его наивными домыслами.

— Слава Всевластителю!

Женщина поднялась с тюфячка возле молитвенного угла и привычно мелкими, подробными движениями принялась сметать крошки осыпавшейся известки, ставить на свои места разбросанные почвотряской табуреты. Молитва действовала: твердь, похоже, утихла. И животные угомонились, и люди вздохнули с облегчением. Хотя и посматривали на Небо — какие еще кары оно готовит.

По телеящику дали отбой всеобщей напряженности. Теперь говорящие головы на мониторах обсуждали возможные причины зачастивших кар — наводнений, сотрясений тверди, тайфунов смертоносных. Демонстраторы рассадили спорящих прямо во дворе студии, декорированном под старинный форум, — энергию надо было экономить, а Светило много месяцев не уходило с Неба, ослепляло и ночной прохлады давно не дарило — это была одна из кар. Или даже, говорили, Предвестий.

Большинство сходилось на том, что за грехи придется ответить. Суровый человек в черном возглашал: молиться надо, молиться! Хвостом седых волос на затылке и недобрым глазом он смахивал на черта с безбожных глумливых рисунков, но говорил о Всевластителе: забыли Всевластителя — а тот помнит все. И как травили его, помнит, а если и славили, то неправильно, без должной истовости. И как душу свою бессмертную меняли на жалкое дрожание над якобы единственной своей жизнью. Занедужат — шли к лекарю, и не молились, не молились! В толк не брали, что любой недуг — это сигнал от Всевластителя: не так живете! Не тело лечить надо, — оно бренное! — а заблудшую душу. А снадобья эти, пилюли и ампулы — дьявольское изобретение. Их придумали посланцы Нечистого на земле, враги всемирные. Придумали, чтобы отвлечь человека от его главного назначения — душу сберегать в терпеливом ожидании Врат, как невеста бережет до брака свою чистоту.

Другая говорящая голова пыталась опровергать очевидное. От бессильной злости у нее потели стекла очков.

— Мы предупреждали: надо развивать технологии — они старые, отсталые. Надо заменять тепловые двигатели лучевыми. И не разбрасываться энергией! Институты открывать, народ обучать — скоро у простейших цифровых машин работать будет некому! — горячился Очкарик. Он еще гундосил что-то постыдно материальное и низменное, но люди не слушали греховных речей — уже вполне были готовы постичь Новую Истину.

— Сущее сито! — мрачно сказал Старик. Он неподвижно сидел в углу, с ненавистью уставившись в ящик.

— Что — сито?

— Мы же в сите живем, не замечала? Вон как в городском парке: у входа билеты проверяют, а рядом в заборе прутья выломаны, и все туда валом валят. Все силы — на то, чтобы закон обойти, хоть человеческий, хоть природный. Чтобы все было поперек того, как в мире жизнь устроена. Вот над чем наши лучшие умы бьются. Потому что так проще. Молитву читать проще, чем работать. Верить проще, чем знать. Надеяться на другую жизнь проще, чем устроить эту. И люди тогда покорнее. Но все дельное при таком сознании проваливается в сито. Только шелуха остается. Шелуха и обреченность.

На миг пригасли мониторы — там, в студии, опять перебои с энергией. Словно кто-то незримый, как огонь в очаге, поддерживал уже привычное состояние тревоги и неустойчивости, не давал дурным предчувствиям утихнуть. Старик, казалось, задремал.

— Все больше соотечественников взыскуют Всевластителя, — снова учил с монитора человек в черном. — В кельях уже не старцы малограмотные, а сплошь кандидаты наук, инженеры. Кто бывший хирург, кто архитектор... Артисты бросают свое греховное занятие, идут к нам за Истиной!

— Вот-вот. Зачем живых людей резать? Хирурги теперь молятся! — вдруг ожил Старик. — Это же Всевластитель

сотворил болото и нас в него сунул — значит, барахтаться и болото это осушать — смертный грех. Утопать и славить, славить и утопать!

Помолчал.

— Вот ты посмотри — хоть вперед, хоть назад, хоть наверх. Увидишь умное лицо — покажи срочно. Бывают такие пруды — чтобы плодить ряску. Зеленую. Склизкую. Застойную. Можно весь век на лодке плавать, черпаком ее снимать. Снимешь, полюбуешься проплешиной. А наутро заросло, словно ничего не было. Вот и наше сито — от века дырявое. Дырявым и останется. В сите время течет иначе: то ли вперед, то ли назад, то ли остановилось. Его ряской уже затянуло.

Врезался диктор, стал говорить о новых военных конфликтах, недоборе рекрутов, очередной почвотряске, плохих прогнозах на лето и происках соседей на юге, севере, востоке и западе. В студии опять мигнул свет. Женщина покачала головой: телеящики — тоже создание дьявольское. Пока, конечно, от них есть прок: помогают вернуть людей в правильное лоно. Понемногу-помаленьку, но придвигают к Новой Истине. Потом их отменят, как все дьявольское. Многое еще придется отменить, через многие лишения пройти на великом пути к Правильному. Женщина вытирала запыленную известкой посуду, смотрела украдкой на прикорнувшего по случаю затишья сына: ему жить. И уж она позаботится, чтобы он не забывал про Всевластителя.

На мониторах народ тянулся в храмы. Небо полыхало, как случалось теперь постоянно — независимо от того, вечер или утро. И опять тревога подступает. И опять это, громогласное, непостижимое, оглушающее, как колесница Божья, как меч карающий. Словно сам Всевластитель пытался докричаться до заблудших:

— Сколько раз тебя просил: вон тот угол тоже надо чистить! Ну хоть иногда! Гляди, грязи сколько скопилось! Где-где — за тумбой! Пыль, паутина, мухи дохлые, ведь срам! И свет давай погаси, который день лампочка горит попусту!

Люди этих слов не разбирали: реченные в ином течении времени, они долетали в виде Гласа — хрипатого, громового, раскатистого, величественного, трепет внушающего.

Юнонка — ангелоподобная служанка в кружевном передничке — вздохнула обреченно, сунулась с пылесосом в богом забытую расщелину между шкафом и теплодувом. И выключателем под светильником шваркнула.

Ветер усилился до ураганного. Дома поползли с фундаментов. Планеты сдвинулись с орбит и устремились в Черную Дыру — вся Великая Паутина вздыбилась, распалась, пошла прахом. Светило раздулось и словно лопнуло.

Настал конец света.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературно-художественное издание
Серия «Диалог»

Кичин Валерий Семёнович

Там, где бродит Глория Мунди
Лента встреч

Редактор
Лариса Спиридонова

Корректор
Ирина Машковская

Художественный редактор
Валерий Калныньш

Подписано в печать 04.10.2010
Формат 84x108 1/32
Бумага писчая. Печать офсетная.
Гарнитура Charter.
Тираж 1500 экз.
Усл.-печ. л. 21
Заказ № 763.

«Время»
115326, Москва, ул. Пятницкая, 25
http://books.vremya.ru
letter@books.vremya.ru
(495) 951 55 68

Отпечатано в соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620990, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
http://www.uralprint.ru
e-mail: book@uralprint.ru

Рина Зеленая
Василий Шукшин
Елена Санаева
Ролан Быков
Марк Захаров
Григорий Горин
Александр Абдулов
Владимир Хотиненко
Геннадий Сидоров
Евгений Колобов
Муслим Магомаев
Тамара Синявская
Дмитрий Бертман
Мария Гулегина
Наталья Касаткина
Владимир Василёв
Владимир Малахов

Вацлав Нижинский
Пол Кокс
Георгий Васильев
Людмила Гурченко
Нонна Мордюкова
Денис Евстигнеев
Аркадий Райкин
Константин Райкин
Олег Табаков
Михаил Козаков
Михаил Шемякин
Вагрич Бахчанян
Николай Коляда
Василий Сигарев
Александр Сокуров
Эльдар Рязанов
Наталья Гундарева
Владислав Крапивин